Jan Kott

Shakespeare nosso contemporâneo

tradução
Paulo Neves

apresentação
Luís Fernando Ramos

Cosac & Naify

7 APRESENTAÇÃO de Luís Fernando Ramos
19 PREFÁCIO de Peter Brook

PARTE 1: TRAGÉDIAS

25 Os reis
69 Hamlet nesta metade de século
83 Tróilo e Cressida, surpreendentes e modernos
91 Macbeth ou os contaminados pela morte
103 Os dois paradoxos de Otelo
125 *Rei Lear* ou *Fim de partida*
159 "Que Roma fique submersa pelo Tibre [...]!"
167 Coriolano ou as contradições shakespearianas

PARTE 2: COMÉDIAS

195 Titânia e a cabeça de asno
215 Amarga Arcádia
259 A varinha de Próspero

APÊNDICES DO AUTOR

301 Um Shakespeare cruel e verdadeiro
309 Bloco de apontamentos de um apreciador de Shakespeare

317 NOTAS

APÊNDICES DESTA EDIÇÃO

325 Texto original das citações de obras de Shakespeare
369 Resumos das peças

377 ÍNDICE ONOMÁSTICO

Apresentação

Nos últimos quatrocentos anos, muitos comentaristas, lendo Shakespeare, tentaram reinventá-lo, ou pelo menos revelar novas facetas do genial escritor. Um divisor de águas na recepção de Shakespeare foi, por exemplo, o prefácio de Samuel Johnson à publicação das *Obras*, em 1765, que sobreviveu até hoje, incorporado como referência imprescindível na leitura dos principais comentaristas acadêmicos.[1] Outro exemplo de inflexão marcante na avaliação da dramaturgia do bardo é o do romantismo alemão, desta vez como credo compartilhado por vários poetas e críticos. Essa leitura alemã, a contrapelo da unanimidade neoclássica francesa nos séculos XVII e XVIII, em torno da superioridade de Racine frente a Shakespeare, tornou-se hegemônica no século XIX, como comprova o polêmico artigo de Stendhal "Racine e Shakespeare" aproximando a grandeza dos dois dramaturgos. No século XX continuaram ocorrendo contribuições importantes à formação de um cânone literário a partir do autor inglês, e, nesse sentido, o livro de Jan Kott, *Shakespeare nosso contemporâneo*, talvez não esteja entre os mais importantes da vasta hermenêutica que se produziu, sendo lido, pelo ponto de vista dos estudos literários, com restrições. Para os criadores do teatro e do cinema da segunda metade do século XX, contudo, o livro serviu como uma verdadeira bússola, e teve um efeito transformador digno das grandes reviravoltas e reinvenções de Shakespeare na história de sua recepção.

O livro de Kott apareceu em 1961, em plena Guerra Fria, e refletiu tanto o desencanto existencialista e beatnik, com a promessa falhada de felicidade no pós-guerra capitalista, quanto o impacto sobre a esquerda, principalmente nos países da Europa do Leste, da denúncia das atrocidades stalinistas. Ao mesmo tempo, anunciou o salto radical da contracultura e as transformações artísticas e políticas que marcariam a década de 60. Mais do que trazer uma nova leitura de Shakespeare, Kott, um crítico de teatro e de cinema vivendo na Polônia socialista e submetida ao jugo soviético, propôs um novo tratamento daquela tradição dramática. Como um encenador que projetasse um olhar para Shakespeare à luz de sua própria realidade, ele estabeleceu uma sincronia entre a perspectiva existencialista e o desencanto de Shakespeare com sua própria época, reordenando o corpo da obra de modo a enfatizar aspectos estruturais e sintetizar, em algumas cenas chaves ou em planos cinematográficos decisivos, um Shakespeare que falasse àquela contemporaneidade. A pegada de Kott é firme e certeira. Não há hesitações, nem elaborações abstratas, ele está sempre se referindo aos aspectos mais concretos e elementares das peças e às características mais marcantes dos personagens. Estes aparecem invariavelmente, despidos de qualquer proteção, flagrados na sua miserável humanidade e revelados até às vísceras.

O processo de encenação de *Hamlet* do Teatro de Arte de Moscou, entre 1908 e 1911, confrontou o encenador inglês Gordon Craig e o diretor russo Konstantin Stanislavski e gerou um novo conceito para a montagem dos textos de Shakespeare. O livro de Kott é um marco na consolidação desta nova perspectiva, que só se aprofundou nos últimos quarenta anos, com reflexos no cinema e na televisão.

Em 1905, Gordon Craig, preocupado em afirmar a especificidade da arte da encenação e a necessidade de esta gerar sua própria textualidade, disse que Shakespeare era para ser lido e não devia mais servir como suporte para encenadores. Já em 1908, quando começou o processo de montagem do *Hamlet* do TAM, ele defendeu a possibilidade de uma interpretação radical da peça, em que tudo que acontecesse no palco fosse a projeção da mente do personagem. Este deveria ficar de fora como que assistindo à cena, e projetando nela seus próprios fantasmas. Em 1911, em *On the Art of the Theatre*, que reuniu todos os seus escritos desde 1905, Craig retomou a questão do encenar ou não Shakespeare em dois artigos: no primeiro, "Os fantasmas nas tragédias de Shakespeare", sustentou ser impossível compreender e montar Shakespeare sem captar o *daimon* dos personagens, ou seus respectivos fantasmas, e apontou a dificuldade que a cena realista e naturalista tinha na representação destes seres invisíveis. Como um artista identificado com o programa simbolista, Craig era sensível à dificuldade de materializar a espiritualidade na obra shakespeariana. Em outro artigo, "As peças de Shakespeare", partiu de sua própria experiência na encenação de Hamlet para insistir na idéia de que Shakespeare era impossível de ser encenado.

Shakespeare nosso contemporâneo responde a este desafio que Craig propôs, como uma provocação, no início do século XX. O Shakespeare que Kott encena incorpora o peso histórico da Revolução Russa, do Estado soviético e de duas guerras mundiais, e reflete as contribuições de dramaturgos como Bertolt Brecht, Samuel Beckett e Jean Genet. Como se, à luz desses fatos e dessas dramaturgias, Shakespeare se revelasse para além da névoa romântica, que ao endeusá-lo o tinha domesticado. É um Shakespeare concreto e materialista, com a potência de um oráculo, que desvenda por trás das aparências a essência miserável do mundo. O *Theatrum Mundi* de Shakespeare é um teatro de horrores e não há ilusões disponíveis aos interessados. Na verdade, não há nada no pessimismo contemporâneo a Kott que já não estivesse em Shakespeare, ainda que em latência.

O exemplo mais gritante da enorme influência que este olhar, atilado e sombrio, de Kott para Shakespeare teve sobre o teatro e o cinema dos anos 60 é o de Peter Brook. Talvez tudo tenha começado com a montagem que Brook realizou em 1955, com Laurence Olivier e Vivien Leigh, de *Tito Andrônico*, que foi assistida por Kott e é comentada por ele em um dos apêndices do livro. Não seria demais supor que ali tenha se desencadeado o *insight* de Kott sobre as potencialidades cênicas e cinematográficas de Shakespeare. Em 1962, Peter Brook respondeu montando *Rei Lear*, na Royal Shakespeare Company, e explicitando que a raiz conceitual de sua montagem tinha sido o livro de Kott. Não era a primeira vez que Brook enfrentava a tragédia shakespeariana. Ele dirigira, em 1953, uma pouco conhecida adaptação da peça para TV, com Orson Welles como Lear e eliminando a subtrama de Glócester e seus dois filhos. Em 62, a montagem teve Paul Scofield no papel-título, e os cortes ambicionaram favorecer a concisão analítica e o pessimismo existencialista descobertos na leitura de Kott. Mais tarde, em 1971, Peter Brook adaptou para o cinema esta montagem de dez anos antes, com os mesmos atores e o mesmo enfoque tributário da visão de Kott. Foi natural, portanto, que nas reedições posteriores fosse incluído um prefácio de Brook, ao mesmo tempo parteiro e protagonista do livro.

Os anos 60 inauguraram uma tradição de reinvenções cênicas de Shakespeare, que nas quatro décadas seguintes só se intensificaria. O livro de Kott é um deflagrador dessa tendência. É claro que, extremamente politizado em um sentido amplo, poderá ter sido lido nas décadas de 80 e 90 como datado. Independentemente disso, muitos foram os encenadores e cineastas que se sentiram estimulados pelo livro de Kott a enfrentar Shakespeare, procurando nele as contradições e as referências que os afligiam. Como exemplos mais recentes de montagens radicais e transfiguradoras podem ser citadas quatro, realizadas na década de 90: *Sonho de uma noite de verão*, de Robert Lepage, em meio a toneladas de lama; *O mercador de Veneza*, de Peter Sellars, com vídeos interativos; *Hamlet*, do lituano Eimuntas Nekrocius, com blocos de gelo pendurados pingando e derretendo durante toda a tragédia; e, no Brasil, *Ham-Let*, de José Celso Martinez Correa, antropofágico e homoerótico. A constância de encenações de Shakespeare que pretendem revitalizar uma tradição cristalizada é expressiva, e já existem estudos discutindo estritamente a questão da autoria e da autoridade no universo das encenações shakespearianas.[2] No âmbito dos estudos literários, reforçam-se as trincheiras na hipótese de um Shakespeare imbatível, muito mais potente que qualquer "leitura" que se pretendesse fazer dele. É nesse sentido que pode ser lido o recente e ambicioso *Shakespeare e a invenção do humano*, de Harold Bloom.[3] O livro pretende ser, além de uma monumental exposição de Shakespeare, uma inflexão reativa contra essa tendência dos encenadores e, mesmo, dos estudos literários que percebem um Shakespeare cheio de fissuras. Não é por acaso que Bloom ignora Kott, pois está preocupado em descrever como Shakespeare e seus personagens moldaram o consciente e o inconsciente do homem pós-renascentista, o que ele foi capaz de pensar e de sonhar. Há, em Bloom, um otimismo atávico com um

Shakespeare humanista, e seu rebatimento na contemporaneidade do fim dos anos 90, que é incompatível com o Shakespeare brutal e incisivo de *Shakespeare nosso contemporâneo*, e com as condições históricas explosivas dos anos 60, das quais o livro de Kott é emblemático.

No Brasil, a repercussão do livro, através principalmente de uma tradução portuguesa, também foi importante. José Celso Martinez Correa se lembra de tê-lo conhecido em 1964 e admite que foi decisivo na elaboração da montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. O encenador sugere, também, que o livro de Kott foi lido por Glauber Rocha, o que automaticamente nos remete a *Terra em transe*. Tanto no espetáculo do Teatro Oficina como no longa-metragem icônico do cinema novo, lateja a consciência da "grande cena do golpe de Estado" e de como o "grande mecanismo" mói seus atores, mesmo quando eles se tornam príncipes e agem meticulosamente para conservar seus poderes. Ao desvelar em sua encenação virtual um Shakespeare vivo e inserido nas trincheiras daquela época, Kott tornou o poeta acessível a artistas de todos os quadrantes geográficos e ideológicos. Sendo polonês, comunista e sobrevivente de campo de concentração, Kott cumpriu o desígnio de democratizar o jogo de leitura e releitura de Shakespeare para além do mundo anglo-saxão e do circuito fechado dos estudos acadêmicos.

¶

O livro de Kott não se preocupa em introduzir Shakespeare, no sentido de apresentar detalhes biográficos, ou colecionar opiniões de especialistas anteriores. Há uma objetividade absoluta no recorte e na exposição. A matéria que é examinada é a peça, ou o mecanismo dramático como protótipo do "grande mecanismo da história". Os personagens, também mecanismos de ambição, volúpia e fragilidade, entregam-se às suas finalidades com voracidade e tudo acontece rapidamente, pois há que se contar a história do mundo em poucas horas. Nesse sentido é possível perceber um método no esmiuçar dos processos humanos que Shakespeare narra. Mas é a ciência política de Maquiavel que a todo tempo é evocada como ferramenta, e não o materialismo histórico, ou o marxismo. A realidade política dos países comunistas do Leste Europeu inspira mais uma reflexão sobre o maquiavelismo como estratégia de poder, do que sobre a luta de classes ou a dominação burguesa. A burocracia do Partido é tão sensível quanto os reis shakespearianos às tentações e às concessões necessárias à conquista e à conservação do poder. A própria submissão polonesa à União Soviética é um fator que aproxima as encenações virtuais de Kott da realidade e do teatro do período elisabetano. Nos dois casos prevalece uma lógica inexorável, a do "grande mecanismo", que incorpora o marxismo, mas que se distancia de suas categorias de análise e, principalmente, de seu implícito otimismo na revolução redentora. Se comparado com Raymond Williams, que iria cinco anos depois publicar *Tragédia moderna*[4] e estabelecer uma perspectiva marxista de leitura da contemporaneidade teatral, Kott antecipa já o fim das ilusões com o projeto revolucionário e trabalha, na escassez de esperanças, com as potencialidades da linguagem. Por isso mesmo, o seu livro, além de tratar de Shakespeare, é mais do que um livro de análise política ou cultural, um livro sobre o teatro, ou o cinema. Ele antecipa conceitualmente a revolução narrativa que o cinema e o teatro estavam em vias de realizar. Não há a sofisticação analítica de Williams, mas há a materialidade da cena, a gravidade dos corpos e a urgência das soluções artesanais de que os homens de teatro e de cinema carecem para se haver com Shakespeare. Talvez por isso a organização do livro é quase barroca, trabalhando com redundâncias e circunvoluções, pontos que são reiterados e que nessas reincidências vão amarrando o quebra-cabeça shakespeariano. No final, o mosaico que se construiu por fragmentos erráticos configura uma visão global, um teatro deste mundo, que se expõe como emblema do "grande mecanismo" e que se embaça na sombra de um possível cogumelo atômico.

O livro está organizado em doze capítulos; nove na rubrica "Tragédias" e três na rubrica "Comédias", além dos apêndices. Os capítulos podem recortar grupos de peças, ou concentrar-se num único texto. O que importa nesse mapeamento parcial do território de Shakespeare é a paisagem comum que se vai estabelecendo de uma terra arrasada, e a permanente conexão entre o olhar de Shakespeare para o seu tempo e o nosso próprio tempo, em meados do século XX. A busca sistemática de uma sincronia entre a Europa da renascença tardia e a Europa do pós-guerra, desde o primeiro capítulo, "Os reis", permite a Kott costurar as chamadas peças históricas, com as tragédias e comédias, sempre expondo a tese principal da "grande escadaria da história" em que trafegam reis legítimos e ilegítimos, diferenciando-se apenas pela posição que ocupam na escada. Os que estão no sopé marcham céleres acima para destronar os que estiverem no caminho. Estes, já avançados, sobem para destronar quem estiver mais no alto. Estes últimos, que vieram derrubando florestas para se impor, e se estabeleceram, preparam-se para partir, pois o rolo compressor do "grande mecanismo da história" já vai passar e a eles só restará a queda no abismo.

Em Shakespeare, como diz Kott, há "uma historia sem vazios", ou o que existe é, apenas, "a presença da história em funcionamento, que sentimos quase fisicamente". Esta materialidade física confunde-se com a materialidade cênica, ou cinematográfica, e é sintetizada, comprimida e transformada. Kott comenta como Shakespeare, que talvez nunca tenha visto o mar e situou cidades como Milão e Florença à beira-mar, apesar de ser ignorante em geografia, "conhecia os homens e o grande mecanismo" e falava de um mundo em que mudam os reis, mas o "grande mecanismo é sempre o mesmo". Assim podem ser integradas na mesma análise as peças "históricas" e as "tragédias", *Ricardo III* e *Hamlet*, *Ricardo II* e *Rei Lear*. Em todas elas a história é, ela mesma, "protagonista da tragédia".

O "grande mecanismo" de Kott não se confunde com o espírito da história de Hegel, e simpatizaria com o jovem Marx quando este compara a história a uma toupeira, que nunca cessa de cavar. Mais do que Marx, no entanto, a referência mais forte talvez fosse Schopenhauer. "A história não tem sentido e permanece a mesma ou pelo menos repete incessantemente seu ciclo atroz." O grande mecanismo "não passa de uma farsa cruel e trágica". Não há pois espaço para otimismos, e está implícito que a "tragédia política do humanismo do Renascimento", uma tragédia em que "o mundo é despojado de ilusões", é familiar no mundo contemporâneo a Kott. Mais do que acrescentar um novo ângulo de visão à hermenêutica consagrada de Shakespeare, Kott dá o exemplo de como lidar diretamente com as peças e utilizá-las como fachos de luz a defraudar nossas próprias ilusões humanistas. Assim como o homem do Renascimento, que edificou o mundo à medida de seus próprios sonhos e, de repente, viu-se diante da crueza de "um mecanismo atroz, despojado de toda ideologia", o homem da segunda metade do século XX já não tem razões para crer nas ilusões que o moveram cinqüenta anos antes.

A célebre cena de *Ricardo III*, em que Lady Anne, viúva diante do cadáver de seu sogro e de seu respectivo assassino, o mesmo que já matara seu marido e seu pai, sucumbe aos argumentos e à sedução do futuro rei, é exemplar para Kott estabelecer a conexão entre as contemporaneidades de Shakespeare e a sua própria. Para decifrar a cena, que sempre desafiou os estudiosos de Shakespeare, Kott buscou auxílio na experiência com "a noite da ocupação, a noite dos campos de concentração, a noite dos crimes políticos inumeráveis". Neste tempo e espaço em que se rompem todas as normas morais "a vítima torna-se carrasco e o carrasco, vítima" e não resta alternativa a não ser abandonar-se aos instintos. É o "salto nas trevas, a escolha entre a morte e o prazer". A roda da fortuna nessa perspectiva tornou-se um rolo compressor, foi militarizada e compactada para esmagar tudo e todos.

Como um encenador criativo, Kott vai, através de referências ao teatro que lhe era contemporâneo, realçando, em cada peça examinada, um aspecto particular e jogando luz sobre regiões sombrias de Shakespeare. Às vezes as referências evocadas são montagens concretas que assistiu, às vezes peças específicas de dramaturgos do que ele chama de "Novo Teatro".

Em *Hamlet* ele destaca o caráter inacabado e absorvente: "é uma peça esponja [...] que absorve todos os problemas do nosso tempo", e suas encenações serão sempre parciais. Para operar essa amplitude de possibilidades, como se fosse um "grande roteiro" cheio de lacunas a serem preenchidas, ele se recorda de algumas montagens polonesas de três períodos distintos. Na de Wyspiansk, de 1904, encontra um pobre rapaz romântico e nacionalista que lê Nietzsche e "sente sua impotência como um fracasso pessoal". Na montagem polonesa de 1956, Hamlet lê jornais e "consome-se na ação", enquanto que na de 1959, o personagem lê Sartre ou Camus e "consome-se na dúvida". Articulando essa leitura com a tese mais ampla do "grande mecanismo", Kott não deixa espaço para ilusões. O que há é a luta pelo poder e o que varia são as ideologias e as estratégias para obtê-lo. No caso de *Hamlet*, sugere Kott, a estratégia é a loucura.

Em *Macbeth* estas estratégias são esmiuçadas com um desenvolvimento quase que dramático dos comentários. Kott nos coloca no centro da ação, vivendo a situação dos personagens em cada uma de suas escolhas. Ele percebe que, diferentemente das peças em que Shakespeare mostra a história sob a forma do grande mecanismo, aqui ele utiliza a forma do pesadelo. O assassinato em *Macbeth* não obedece à lógica do "grande mecanismo", mas reflete a "proliferação assustadora do pesadelo", que é "justamente essa necessidade de assassinar" que nunca termina e leva o personagem a nela mergulhar cada vez mais fundo.

Na encenação virtual de *Otelo* há espaço para uma revisão do papel central que o texto de Shakespeare ocupou no século XIX, seja na versão operística seja como melodrama. Este enfoque na história cultural da peça serve apenas para Kott nos remeter ao palco elisabetano, o "verdadeiro lugar" de todas as "grandes tragédias shakespearianas". Como *Rei Lear* e *Macbeth*, *Otelo* é "a tragédia de um homem sob um céu vazio". No *theatrum mundi* do *Otelo* de Shakespeare o mundo está fora dos eixos, o caos retornou e "a própria ordem da natureza está ameaçada". De um lado Iago, despido da máscara demoníaca que lhe puseram os românticos, é um arrivista, como Ricardo III, e quer "pôr em marcha o verdadeiro mecanismo". De outro Otelo, herdeiro do heroísmo feudal e de sua épica que exalta um mundo de "valores bem definidos". Entre a animalidade bestial de Iago e o humanismo decadente de Otelo, mais uma vez o grande mecanismo avançará. Dessa vez não será a história que se corromperá, mas a própria natureza, "tão louca e tão cruel como a história". Nesse contexto onde o animal humano, "carnívoro, medroso, pérfido e cruel", é apanhado na teia de um mundo sem ordem moral, não há mais espaço para a encenação medieval de uma moralidade ou mistério, para o naturalismo renascentista ou para a cena romântica, todas formas redentoras. No *Otelo* de Kott não há redenção e os "anjos se tornam diabos, sem exceções". O mundo está rachado e Otelo mata para salvar-lhe a ordem moral. Mas o mundo "é como Iago o vê, e Iago é um canalha". Não há conserto para a fissura provocada pelo terremoto. "Todos são perdedores."

Nesse crescendo da percepção trágica em Shakespeare, Kott chega a *Rei Lear*, um dos pontos altos do livro. Ele começa discutindo a dificuldade da "crítica moderna", que veria a peça como "uma alta montanha que todos admiram, mas que ninguém parece interessado em escalar". O problema para

Kott é encontrar um lugar para a peça no mundo contemporâneo. A pista para esta conexão está no "novo teatro", em que o "trágico foi expulso pelo grotesco". Nessa especulação Kott usa Shakespeare como espelho para o debate que o cercava. Aparecem referências explícitas à noção de absurdo, que Martin Esslin, prefaciador do livro de Kott na edição inglesa mais recente, consagraria com o livro *Teatro do absurdo*, também lançado em 1961. Também é possível encontrar numa leitura vertical de Kott ecos de um debate sobre o trágico com George Steiner, que lançou *A morte da tragédia* naquele mesmo ano. A conexão mais direta e enriquecedora da análise de Kott, no entanto, é a que ele faz com a dramaturgia de Samuel Beckett, criando uma ponte entre o *Rei Lear* e *Fim de partida*. Em ambas as peças o trágico se transformou em grotesco. Nessas circunstâncias, comuns ao período elisabetano e ao do início dos anos 60, o "herói deve jogar, mesmo quando não existe jogo". O único resquício do mundo trágico é a situação de "culpa imerecida", mas já não existe absoluto e "os deuses, o destino e a natureza foram substituídos pela história", ela própria ridicularizada pelo grotesco.

O melhor exemplo de como Kott sintetiza numa solução cênica a convergência dos olhares elisabetano e beckettiano é a cena de Glócester com Edgar, na beira do precipício, que é lida como uma pantomima e articula-se imediatamente com *Fim de partida* e *Ato sem palavras 1*, peça escrita por Beckett para compor o programa no Royal Court Theatre, na estréia de *Fim de partida*, em Londres, em 1958.

¶

Para cada uma das peças analisadas, Kott não só encontra um meio próprio de operá-las e dissecá-las, como consegue sempre articulá-las com as teses mais gerais do livro. Em *Tróilo e Cressida* está-se novamente num mundo brutal e sem limites morais, mas o grotesco se torna mais real que a tragédia. Em *Antônio e Cleópatra* é o momento de estabelecer-se uma comparação com Racine e enfatizar-se que, no mundo de Shakespeare, nem os heróis nem os soberanos têm liberdade de escolha, e a história, em vez de um conceito abstrato, é um mecanismo. Em *Coriolano*, o diálogo central é com Brecht, que já tinha sido objeto de considerações na análise de *Hamlet*. A história deixou de ser demoníaca e tornou-se apenas irônica, valendo evocar a dialética objetiva de Brecht para elucidar um conflito entre "a maneira de compreender a história" e "seu valor moral". Nesse Shakespeare épico de Kott o "senso de ironia dramática" desempenha o papel das canções na dramaturgia de Brecht, e as tragédias tornam-se máquinas de desvendamento da história em todas as épocas, sempre preenchidas com conteúdos históricos novos, que as atualizam e nelas são sintetizados. Shakespeare é teatral e cinematográfico exatamente pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação.

As três peças analisadas na seção reservada às comédias formam uma unidade conceitual em que a tese central é reapresentada em outro registro, mas avança-se rumo a uma conclusão esclarecedora. *Sonho de uma noite de verão*, é apresentada como estruturalmente vinculada à *Tempestade* , apesar da diferença de tom entre as duas peças. *Sonho de uma noite de verão* é vista como "uma comédia contemporânea" ou uma espécie de *nouvelle vague* do teatro elisabetano. O que é mais contemporâneo nela é a "passagem pela bestialidade" que leva à teoria dos sonhos de Freud e a uma encenação cruel com "velhas e velhos babando, desdentados e trêmulos". É, no entanto, no capítulo dedicado aos sonetos, "Amarga arcádia", que os personagens do baixo mundo se revelam mais nitidamente. Nele investigam-se a sexualidade renascentista, a androginia e a utilização no teatro de homens nos papéis femininos. O cenário cruza a Inglaterra elisabetana com a Florença de Leonardo e Michelangelo, e reflete-se contemporaneamente em *As criadas*, de Jean Genet. Está dada a senha para entrar-se no último capítulo sobre *A tempestade*. Ali o desenvolvimento dramático do livro se completa. Na aproximação de Próspero a Leonardo Da Vinci, confluem todos os argumentos e todas as evidências do Shakespeare cético e desencantado que Kott construiu, ou revelou. Demole-se a tese romântica da peça como testamento teatral de um Shakespeare iluminista, em que Próspero, com sua capa de mágico, age como um prestidigitador. Para Kott, Próspero é um encenador e realizador. Ele produz numa ilha, que é o teatro do mundo, a encenação da história skakespeariana do mundo: luta pelo poder, crime, revolta e violência. O mar em torno desta ilha é cinzento como o das telas de Hieronimus Bosch. Segundo Kott, esta é a cena "das torturas do mundo cruel". Próspero está encenando na ilha uma peça de moralidade em que a história do mundo se repete, como já se repetira em *Ricardo III*, e é repetida em *Hamlet*, e de várias formas é sintetizada nesta última encenação. É uma "história de demência" e "loucura". A expressão sartriana "nus como vermes" descreve o estado dos atores diante das ações que Próspero lhes impõe. Ele próprio não se sai melhor da empreitada. Abandona seus poderes, pois sabe ser impossível modificar a trama inexorável. Ao contrário de Leonardo, que anunciou maravilhas em tempos novos, que viriam libertar o homem, Kott, como Shakespeare, sabe que essas promessas são vãs, e que cabe ao homem continuar sendo moído pelo mesmo grande mecanismo. As maravilhas anunciadas por Leonardo resultaram na potencialização do horror e o cogumelo nuclear tornou-se a alegoria deste fracasso. *A tempestade* é lida não só como a grande tragédia do Renascimento, mas como um possível canto do cisne das esperanças revolucionárias e humanistas do século XX. Como diz Kott, "Shakespeare sabia que uma grande época terminara. O presente era repulsivo e o futuro desenhava-se em cores ainda mais sombrias". O curioso desta análise de Kott, que como já se sugeriu pode ter sido lida em décadas passadas como superada, é sua espantosa atualidade em tempos de *pax* norte-americana. O Shakespeare violento e cínico que Kott encena emerge, neste início do terceiro milênio, como um trágico reconhecimento. Ele nos é familiar, nos representa e nos despe de ilusões, tornando a nós, homens do século XXI, seus contemporâneos.

Prefácio de Peter Brook

Encontrei Jan Kott, pela primeira vez, num *night club* de Varsóvia. Devia ser meia-noite. Ele estava espremido em meio a um ruidoso grupo de estudantes. Logo ficamos amigos. Uma moça, muito bonita, foi detida por engano sob os nossos olhos. Jan Kott partiu imediatamente em sua defesa e o acompanhei numa curiosa aventura que terminou, para Kott e para mim, por volta das quatro da manhã no quartel-general da polícia polonesa. Nesse momento, quando já estávamos perto de obter a liberdade da jovem e os espíritos se acalmavam, notei que os policiais davam a meu novo amigo o título de "professor". Eu certamente adivinhara que esse homem lúcido e combativo era um intelectual, escritor ou jornalista, membro do Partido. Mas o título de professor não parecia lhe convir. "Professor de quê?", perguntei-lhe, ao voltarmos para casa na cidade silenciosa. "De teatro", ele me respondeu.

Se conto esse episódio é para apontar, no autor desta obra, uma qualidade pouco comum. Eis aqui um homem que comenta a atitude de Shakespeare diante da vida baseando-se na experiência direta. Kott é indiscutivelmente o único a escrever sobre os elisabetanos tomando por postulado que seus leitores foram, um dia ou outro, despertados pela polícia no meio da noite. Escreveram-se milhões e milhões de palavras sobre Shakespeare — a tal ponto que é quase impossível descobrir hoje um pensamento novo sob a pena de quem quer que seja —, mas Kott é capaz de analisar a teoria do assassinato político imaginando um diretor de teatro que explicasse a seus atores: "Uma organização secreta prepara-se para a ação... Vocês irão a tal lugar e lá depositarão uma caixa de granadas...".

Sua obra é instruída, bem-informada; é um estudo sério e preciso, erudito sem nada do que se pode reprovar na erudição. Mas ao lê-lo percebemos, de repente, o quanto é raro um comentador, um letrado, ter a menor experiência daquilo que descreve. E nos inquietamos à idéia de que a maior parte dos estudos sobre as paixões humanas ou as opiniões políticas de Shakespeare foi concebida longe da vida, no conforto de velhas mansões inglesas protegidas sob a hera.

Kott é um tipo de homem muito diferente. É um elisabetano. Como Shakespeare, como os contemporâneos de Shakespeare, ele não separa o mundo da carne e o do espírito. Ambos coexistem e chocam-se dentro do mesmo quadro: o poeta tem um pé na lama, um olho nas estrelas e um punhal na mão. As contradições do mundo vivo não podem ser negadas. Há um paradoxo onipresente que não se pode discutir, mas que se deve viver: a poesia é uma magia brutal que funde os extremos.

Shakespeare é um contemporâneo de Kott. Kott é o contemporâneo de Shakespeare. Ele fala de Shakespeare de maneira simples, "em primeira mão". Seu livro tem o frescor de um depoimento escrito por um espectador ao sair do Globe, a atualidade direta de uma crítica lida hoje sobre um filme novo. Para o mundo erudito, esta obra é uma contribuição preciosa; para o mundo do teatro, uma ajuda inestimável; para o público, uma revelação. Para nós, ingleses — que não obstante temos as melhores chances de apresentar bem Shakespeare —, ele resolve o maior problema: o da correspondência entre a obra shakespeariana e nossa vida atual.

Nossos atores são talentosos, certamente, e sensíveis, mas recuam diante de algumas questões muito graves. Conscientes das ameaças que pesam sobre nosso século XX, esses jovens atores tendem, do mesmo modo, a recuar diante de Shakespeare. Não é por acaso que, ao longo dos ensaios, eles consideram "fáceis" os complôs, os duelos, os desfechos de Shakespeare, e ficam profundamente embaraçados diante dos problemas de língua e de estilo; pois essas questões essenciais só adquirem seu verdadeiro sentido quando a necessidade de empregar certas palavras e imagens se liga à experiência humana. E a Inglaterra, ao tornar-se vitoriana, perdeu quase todas as suas características elisabetanas.

Mas a Inglaterra é hoje palco de uma singular fusão dos mundos elisabetano e vitoriano. Essa transformação nos aproxima de Shakespeare e nos permite compreendê-lo bem melhor que as gerações românticas. No entanto, é ainda a Polônia que vive mais intensamente o tumulto, os perigos, o fervor intelectual e o engajamento social cotidiano que foram a substância mesma da Inglaterra elisabetana. Assim, é muito natural que caiba a um polonês traçar-nos o caminho que leva a Shakespeare.

Os reis

Como? Tremeis? Tendes tanto medo? Ai! Não vos culpo, pois sois mortais [...] [*Ricardo* III, I, 2]

1

Não é preciso mais. Basta examinar atentamente a lista dos personagens de *Ricardo* III para ver que material histórico Shakespeare utilizou, querendo mostrar o quanto ele pertencia a seu tempo e povoava o palco de personagens reais. Aqui, numa de suas primeiras peças, ou melhor, na própria matéria-prima histórica, delineia-se já o esboço de todas as grandes tragédias ulteriores: *Hamlet*, *Macbeth*, *Rei Lear*. Se quisermos decifrar o mundo de Shakespeare como um mundo real, devemos começar a leitura pelas crônicas históricas e, em primeiro lugar, pelos dois *Ricardos*.

Comecemos por esta lista de personagens: Rei Eduardo IV. Ele destronou Henrique VI, último soberano da dinastia dos Lancaster. Aprisionou-o na Torre, onde ele será assassinado pelos irmãos de Eduardo: Ricardo e o duque de Clarence. Alguns meses antes, na batalha de Tewkesbury, o filho único de Henrique VI fora apunhalado por Ricardo. Eduardo, príncipe de Gales, filho de Eduardo IV, posteriormente rei sob o nome de Eduardo V, assassinado na Torre junto ao Tâmisa, aos doze anos de idade, por ordem de Ricardo.

Ricardo, segundo filho de Eduardo IV, duque de York, assassinado aos dez anos de idade, por ordem de Ricardo, nessa mesma Torre lúgubre, gótica, feita de pedras brancas.

Jorge, duque de Clarence, irmão de Eduardo IV, assassinado nessa mesma Torre gótica por ordem de Ricardo.

O filho do duque de Clarence, que Ricardo aprisiona no dia de sua coroação.

A filha de Clarence, dada em casamento, ainda criança, a um simples fidalgo, a fim de que não possa tornar-se mãe de reis.

A duquesa de York, mãe de dois reis, avó de um rei e de uma rainha. Seu marido e seu filho mais jovem morreram ou foram assassinados durante a Guerra das Duas Rosas. Outro de seus filhos foi apunhalado na prisão por assassinos mercenários. Seu terceiro filho, Ricardo, mandou assassinar seus dois netos. De toda a sua descendência, somente um filho e uma neta morrerão de morte natural.

A rainha Margarida, viúva de Henrique VI. Seu marido foi assassinado na Torre, seu filho, morto no campo de batalha.

Lady Ana, mulher de Ricardo III, o qual havia matado seu pai na batalha de Barnet, seu primeiro marido na batalha de Tewkesbury, e dera a ordem de executar seu sogro na Torre. Ela é aprisionada por Ricardo logo após as núpcias.

O duque de Buckingham, confidente de Ricardo e seu braço direito na luta pela coroa. Apunhalado por Ricardo no ano mesmo da coroação.

O conde de Rivers, irmão da rainha Elisabete; lorde Grey, filho da rainha Elisabete; sir Thomas Vaughan, todos três executados em Pomfret, por ordem de Ricardo, ainda antes que fosse coroado.

Sir Ricardo Ratcliff, organizador da matança de Pomfret e do golpe de Estado; morto dois anos mais tarde na batalha de Bosworth.

Lorde Hastings, barão, partidário dos Lancaster, detido, libertado, detido novamente e executado por Ricardo, sob acusação de ter fomentado um golpe de Estado.

Sir Jaime Tyrrel, que assassinou na Torre os filhos de Eduardo IV, mais tarde, por sua vez, também executado.

Aproximamo-nos do fim dessa terrível lista de personagens, ou melhor, do fim dessa contabilidade histórica. Há ainda sir Guilherme Catesby, executado depois da batalha de Bosworth, e o duque de Norfolk, que morre durante esse confronto. Mais alguns lordes e barões que conseguem salvar a pele emigrando. E as últimas linhas dessa lista: personagens anônimos. Transcrevo: "Lordes e outros cortesãos; um passavante, escrivão, cidadãos, assassinos, mensageiros, soldados etc. Cena: Inglaterra".

Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver. O leitor da metade do século XX decifra *Ricardo III* ou observa o que se passa em cena com o auxílio de sua experiência própria. E não pode nem lê-lo nem vê-lo de outro modo. Por isso a atrocidade shakespeariana não o assusta, ou melhor, não o espanta. Ele acompanha a luta pelo poder e a maneira como os heróis da tragédia matam-se mutuamente de forma bem mais tranqüila que muitas gerações de espectadores e críticos do século XIX. De forma mais tranqüila e, em todo caso, com uma compreensão mais real. Ele não considera que a morte terrível da maior parte dos personagens seja uma necessidade estética, nem uma regra obrigatória em tragédia, que produz a catarse,[1] nem mesmo um traço específico do gênio inquietante de Shakespeare. Antes tende a considerar a morte atroz dos principais heróis como uma necessidade histórica, ou como algo inteiramente natural. Mesmo em *Tito Andrônico*, que Shakespeare provavelmente escreveu ou reescreveu no mesmo ano que *Ricardo III*, o espectador de hoje percebe bem mais do que o acúmulo caricatural e grotesco de atrocidades inúteis proclamado pela crítica do século XIX. E quando *Tito Andrônico* é encenado por Peter Brook, digamos, esse público está disposto a aplaudir a cena da carnificina geral do quinto ato com o mesmo entusiasmo dos caldeireiros, alfaiates, açougueiros e soldados do tempo de Shakespeare. Tratava-se então de um sucesso teatral considerável. O espectador contemporâneo, ao reencontrar nas tragédias de Shakespeare sua própria época, aproxima-se com freqüência, de forma inesperada, da época shakespeariana. Em todo caso, ele a compreende bem. Isso vale antes de tudo para as crônicas históricas.

As crônicas históricas de Shakespeare trazem, à guisa de título, nomes de reis: *Rei João*, *Ricardo II*, *Henrique IV*, *Henrique V*, *Henrique VI*, *Ricardo III*. (*Henrique VIII*, escrito apenas em parte por Shakespeare no final de sua carreira, não pertence senão formalmente ao ciclo das crônicas). Com exceção de *Rei João*, que se situa no final do século XII e início do XIII, as crônicas de Shakespeare abrangem a história da luta pela coroa da Inglaterra, do fim do século XIV até os últimos anos do XV. Elas constituem uma epopéia histórica que se estende por mais de cem anos, dividida em grandes capítulos — os reinados. Mas quando lemos esses diferentes capítulos na ordem dos acontecimentos e segundo a sucessão dos soberanos, o que nos impressiona é que a história, para Shakespeare, não se modifica. Cada um desses capítulos começa e termina no mesmo lugar. Em cada uma dessas crônicas, dir-se-ia que a história descreve um círculo para voltar a seu ponto de partida. Esses círculos repetidos, imutáveis, que a história descreve, são os reinados sucessivos.

Cada uma dessas grandes tragédias começa pela luta para conquistar ou fortalecer o trono, e termina com a morte do monarca e uma nova coroação. Em todas as crônicas, o soberano legítimo arrasta atrás de si uma longa cadeia de crimes; ele afastou-se dos senhores feudais que o haviam ajudado a conquistar a coroa, massacrou primeiro os inimigos e depois os ex-aliados, fez perecer os herdeiros e os pretendentes ao trono. Mas não conseguiu exterminá-los todos. Um jovem príncipe retorna do exílio: filho, neto ou irmão das vítimas, ele defende o direito violado; em torno dele agrupam-se os poderosos, rechaçados pelo rei; ele personifica a esperança numa ordem nova e defende a justiça. Mas cada passo em direção ao poder continua a ser marcado pelo assassinato, pela violência e pelo perjúrio. Assim, quando já está muito perto do trono, o novo príncipe arrasta atrás de si uma cadeia de crimes tão extensa como ainda há pouco a do soberano legítimo. Quando puser a coroa, será tão odiado quanto o outro. Ele matava seus inimigos, agora irá matar seus ex-aliados. E um novo pretendente ao trono fará sua aparição, em nome da justiça violada. O ciclo completou-se. Um novo capítulo começa. Uma nova tragédia histórica.

> Assim, pois, eis os fatos: Eduardo III, meus lordes, teve sete filhos: o primeiro, Eduardo, o Príncipe Negro, príncipe de Gales; o segundo, Guilherme de Hatfield; o terceiro, Leonel, duque de Clarence; em seguida, vinha João de Gante, duque de Lancáster; o quinto era Edmundo Langley, duque de York; o sexto, Tomás de Woodstock, duque de Glócester; Guilherme de Windsor era o sétimo e último.
> [*Henrique VI*, 2.ª parte, II, 2]

Evidentemente, esse esquema não aparece com semelhante nitidez em todas as crônicas históricas de Shakespeare. Ele é desenhado mais claramente em *Rei João* e nas duas obras-primas da tragédia histórica: os dois *Ricardos*. Em *Henrique V*, essa peça idealizada e patriótica que descreve a luta contra o inimigo externo, apresenta-se mais confuso. Mas sempre, em Shakespeare, a disputa pelo poder é despojada de toda mitologia e mostrada em estado puro. É uma luta pela coroa entre homens vivos, que têm um nome, um título e poder.

Na Idade Média, a imagem mais pura da riqueza era um saco de moedas de ouro. Podia-se sopesar cada uma delas na palma da mão. Durante muitos séculos, a riqueza consistiu em campos, florestas e pradarias, rebanhos de ovelhas, um castelo e aldeias. Depois foi um navio carregado de pimenta ou cravo-da-índia, ou ainda grandes celeiros repletos de sacos de trigo, adegas cheias de vinho, armazéns ao longo do Tâmisa de onde se espalhavam à distância o cheiro acre do couro curtido e a poeira sufocante do algodão. Podia-se ver a riqueza, podia-se tocá-la e sentir seu odor. Foi só depois que ela perdeu sua substância que passou a ser signo, símbolo, abstração. Ela deixou de ser uma coisa. Tornou-se um pedaço de papel coberto de letras impressas. Karl Marx soube descrever muito bem essas transformações em *O capital*.

Da mesma forma, o poder desmaterializou-se, ou melhor, desencarnou-se. Deixou de ter um nome. Deixou de ter olhos, boca e mãos. Tornou-se abstração e mitologia, quase uma idéia pura. Mas, para Shakespeare, o poder tem nome, olhos, boca e mãos. É uma luta impiedosa entre homens vivos que sentam juntos à mesma mesa.

> Em nome de Deus, sentemo-nos em terra e narremos tristes histórias de reis desaparecidos; como foram destronados uns, mortos outros na guerra; perseguidos estes pelas sombras dos que depuseram; envenenados aqueles pelas esposas; alguns, mortos durante o sono; todos assassinados. [*Ricardo II*, III, 2]

Para Shakespeare, a coroa é a imagem do poder. Ela é pesada. Pode ser agarrada com as mãos, arrancada da cabeça do monarca que morre e colocada sobre a própria testa. Então se é rei. Mas é preciso esperar até que o rei morra, ou apressar sua morte.

> Espero que não possa viver, mas não deve morrer até que Jorge seja enviado para o céu pelo correio! Eu o verei para excitar ainda mais seu rancor contra Clarence, com sutis mentiras, apoiadas em argumentos de peso [...] Feito isso, Deus acolha o rei Eduardo em sua misericórdia e deixe-me o mundo para mover-me afoitamente. [*Ricardo III*, I, I]

Em cada uma das crônicas históricas há quatro ou cinco homens que olham nos olhos do monarca que se extingue, que observam o tremor de suas mãos. Eles já urdiram um compló, já concentraram na capital as tropas que lhes são fiéis, já se entenderam com seus vassalos. Deram ordens aos assassinos mercenários, a Torre de pedra aguarda novos prisioneiros. Eles são quatro ou cinco, mas somente um pode sobreviver. Cada um tem um nome diferente e um título diferente. Cada um, um rosto diferente. Um é astucioso, o outro, corajoso, o terceiro é cruel, o quarto, cínico. São homens vivos, pois Shakespeare é um grande escritor. Lembramo-nos de suas caras. Mas, quando terminamos um capítulo e começamos o seguinte, quando lemos as crônicas históricas por inteiro, uma depois da outra, para nós os rostos dos soberanos e dos usurpadores confundem-se aos poucos.

Mesmo os prenomes são idênticos. Há sempre um Ricardo, um Eduardo, um Henrique. Eles têm os mesmos títulos. Há o duque de York, o príncipe de Gales e o duque de Clarence. Há sempre um que é corajoso, um outro cruel, um outro astucioso. Mas o drama que se passa entre eles é sempre idêntico. E em cada tragédia repete-se este mesmo gemido das mães de reis assassinados:

> *Rainha Margarida* › Eu tinha um Eduardo, até que um Ricardo o matou! Eu tinha um Henrique, até que um Ricardo o matou. Tu tinhas um Eduardo, até que um Ricardo o matou. Tu tinhas um Ricardo, até que um Ricardo o matou!
> *Duquesa de York* › Eu tinha também um Ricardo, e tu o mataste! Eu tinha também um Rutland, e tu ajudaste a matá-lo!
> [...]
> *Rainha Margarida* › Teu Eduardo, que matou meu Eduardo, está morto! O outro Eduardo morto compensa meu Eduardo! O jovem York só serve para apoio de minha vingança, pois os outros dois não podiam igualar em perfeição o alto grau de

> minha perda! Teu Clarence, que apunhalou meu Eduardo, está morto e com ele os espectadores daquela trágica cena, o adúltero Hastings, Rivers, Vaughan e Grey, todos prematuramente estrangulados, em suas tenebrosas tumbas! [Ibidem, IV, 4]

E eis que surge gradativamente das crônicas históricas de Shakespeare, para além dos traços individuais dos reis e dos usurpadores, a imagem mesma da história. A imagem do Grande Mecanismo. Cada um dos capítulos sucessivos, cada um dos grandes atos shakespearianos não é senão uma repetição: "[...] programa adulador de um espetáculo lamentável: é-se elevado ao pináculo para cair em terra precipitadamente" [ibidem, IV, 4].

Essa imagem da história, muitas vezes repetida por Shakespeare, impõe-se a nós com força. A história é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir. Cada degrau, cada passo até o topo é marcado por assassinato, perfídia e traição. Cada passo faz que o trono se consolide, ou se aproxime: "Degrau em que tropeçarei ou, então, que deverei saltar [...]" [*Macbeth*, I, 4].

O último degrau está separado do abismo por apenas um passo. Os soberanos mudam, mas a escada é sempre a mesma. E os bons, os maus, os corajosos e os covardes, os vis e os nobres, os ingênuos e os cínicos continuam a escalá-la.

Seria dessa forma que Shakespeare concebia o trágico da história na sua primeira fase, da juventude de sua criação, e que os especialistas de seus escritos chamaram com desenvoltura a época otimista? Seria ele, talvez, um adepto da monarquia absoluta, e usaria o material sangrento do século XV para chocar o público com o quadro das lutas feudais e do dilaceramento interno da Inglaterra? Ou quem sabe escrevia sobre sua própria época, e então *Hamlet* não estaria tão distante dos dois *Ricardos*? Em quais experiências se inspirou? Era um moralista, ou descrevia o mundo que conhecia ou pressentia sem ilusões, sem desprezo, mas também sem indignação? E qual é exatamente o mundo que revelou em suas crônicas? Tentemos decifrar os dois *Ricardos*, na medida de nossa capacidade.

2

Comecemos pelo funcionamento do Grande Mecanismo, tal como Shakespeare o mostrou em seu teatro. No proscênio, exércitos combatem; o pequeno palco interno é transformado em Câmara dos Comuns ou em Câmara Real; no balcão aparece o rei cercado de bispos; soam os clarins, o proscênio tornou-se o pátio diante da Torre gótica para a qual são levados príncipes detidos; o palco interno transformou-se em cela; pensamentos agitados impedem que o herdeiro do trono durma, e logo a porta é entreaberta, entram assassinos mercenários, armados de punhais; o proscênio é agora uma rua de Londres, à noite: burgueses assustados cruzam-se furtivamente, falando de política; soam mais uma vez os clarins: o novo soberano aparece no balcão.

Comecemos pela grande cena da abdicação em *Ricardo II*, que, enquanto Elisabete vivia, não foi publicada em nenhuma das edições da tragédia. Essa cena revela de maneira muito cruel o funcionamento do Grande Mecanismo, o momento exato da mudança de poder. O poder provém ou de Deus ou da vontade do povo. Brilho da espada, passos dos guardas, aplausos dos dignitários assustados. Grito da multidão reunida à força, e aí está o novo poder, proveniente, de igual modo, de Deus ou da vontade do povo.

Henrique Bolingbroke, que será mais tarde o rei Henrique IV, voltou do exílio, desembarcou com seu exército e aprisionou Ricardo II, abandonado por seus vassalos. O golpe de Estado efetuou-se. É preciso agora legitimá-lo. O velho rei ainda vive.

> Trazei aqui Ricardo para que possa abdicar em presença de todo mundo; procedendo assim, não daremos lugar à suspeita. [*Ricardo II*, IV, 1]

Entra Ricardo sob escolta, despojado de suas roupas reais; atrás dele vêm os dignitários, portando as insígnias. A cena se passa na Câmara dos Lordes, o proscênio representa Westminster Hall, que Ricardo reconstruiu dotando-o do célebre teto de carvalho. Ele entra nesse espaço apenas uma vez, já como prisioneiro, e para abdicar.

O rei, privado de sua coroa, fala:

> Ai! Por que me vejo obrigado a comparecer perante um rei, antes de haver-me despojado dos pensamentos reais pelos quais reinava? Apenas aprendi a insinuar, a adular, a inclinar-me e a dobrar o joelho. [...] Entretanto, recordo bem os traços destes homens. Não me pertenciam? Não me gritavam outrora, saudando-me: "Salve"? [Ibidem, IV, 1]

No entanto, não lhe permitem falar por muito tempo. Dar-lhe-ão por um breve instante a coroa, a fim de que a entregue a Henrique. Ele já renunciou ao poder, aos rendimentos e às regalias. Já cancelou seus decretos. Então, que podem ainda querer dele? Shakespeare sabe:

> [...] deveis ler estas acusações e estes crimes odiosos cometidos por vossa pessoa, por vossos favoritos contra o Estado e interesses do reino, para que, por vossa confissão, as consciências possam julgar que fostes justamente destronado. [Ibidem, IV, 1]

O rei, privado de sua coroa, fala:

> Devo fazer assim? Devo desenredar eu mesmo a trama de minhas passadas loucuras? Nobre Northumberland, se tuas ofensas estivessem escritas, não ficarias cheio de confusão diante de assembléia tão selecionada? [Ibidem, IV, 1]

Mas novamente não lhe permitem falar por muito tempo. O destronamento deve ser rápido e completo. O rei deve ser despojado de sua realeza. Ao lado, o novo rei espera, não é verdade? Se o velho rei não foi um traidor, então o novo é um usurpador. A dialética da mudança de poder é sempre a mesma. Compreende-se bem que os censores da rainha Elisabete tenham proibido a peça.

> *Northumberland* › Meu lorde, apressai-vos; lede esses artigos.
> *Rei Ricardo* › Meus olhos estão cheios de lágrimas: nada posso ver. E, contudo, a água salgada não os cega até o ponto em que não possam ver aqui um bando de traidores. Pois, se os volto para mim mesmo, acho que não sou menos traidor que os demais, por haver dado aqui o consentimento de minha alma para despojar o corpo de um rei de sua pompa. [Ibidem, IV, 1]

De que maneira Shakespeare dramatiza a história? Em primeiro lugar, pela grande abreviação, pela condensação furiosa que lhe impõe. Pois a própria história é mais dramática que os dramas particulares de João, dos Henriques, dos Ricardos. O maior drama é o funcionamento mesmo do Grande Mecanismo. Shakespeare transforma anos inteiros em meses, os meses em dias, em uma grande cena, em três ou quatro questões que contêm a essência da história. Eis aqui o grande final de todo destronamento:

> *Rei Ricardo* › Então, dá-me permissão para partir.
> *Bolingbroke* › Para onde?
> *Rei Ricardo* › Para onde quiseres, contanto que seja para longe de tuas vistas.
> *Bolingbroke* › Ide, conduzi-o algum de vós para a Torre [...] Determinamos para quarta-feira próxima nossa solene coroação. Preparai-vos, lordes. [Ibidem, IV, 1]

Aproximamo-nos do final. Há apenas mais um ato por vir. O último. Mas esse novo ato será ao mesmo tempo o primeiro de uma nova tragédia. Só que terá um novo título: *Henrique IV*. Em *Ricardo II*, Bolingbroke era um herói positivo. Era o vingador, defendia a lei violada e a justiça. Mas, em sua própria tragédia, ele não pode fazer nada além de desempenhar o papel de um Ricardo II. O ciclo completou-se e recomeça. Bolingbroke percorreu a metade da grande escadaria da história. A coroação já ocorreu, ele já reina. Em vestes reais, no castelo de Windsor, ele espera os dignitários do reino. Eles virão:

> *Bolingbroke* › Bem-vindo, meu lorde! Quais são as novidades?
> *Northumberland* › Primeiro, desejo toda a prosperidade a vosso sagrado poder. A notícia mais recente é que remeti para Londres as cabeças de Oxford, Salisbury, Blunt e Kent. Os detalhes da prisão foram amplamente relatados no papel que aqui vos entrego.
> *Bolingbroke* › Nós te agradecemos por teu trabalho, nobre Percy; a teus méritos serão concedidas recompensas merecidas.
> *(Entra Fitzwater.)*
> *Fitzwater* › Meu lorde, enviei de Oxford para Londres as cabeças de Brocas e de sir

> Bennet Seely, dois dos perigosos traidores associados para tramar em Oxford vossa ruína funesta.
>
> *Bolingbroke* › Teus trabalhos, Fitzwater, não serão esquecidos. Conheço toda a nobreza de teu mérito. [Ibidem, v, 6]

Nessa cena, o mais assustador é a sua perfeita naturalidade. Como se nada tivesse acontecido. Um novo reinado começa: seis cabeças são enviadas ao rei, na capital. Mas Shakespeare não pode terminar sua tragédia nesse ponto. Ele tem necessidade de um choque. Deve introduzir na ação do Grande Mecanismo um relâmpago de consciência. Um único relâmpago, mas genial. O novo soberano espera que lhe tragam ainda uma cabeça, a mais importante. Ele encarregou o mais fiel de seus confidentes de executar o assassinato. Encarregou... a palavra é demasiado simples. Os reis não ordenam que alguém seja assassinado por traição... Apenas toleram esse fato, de modo a poderem eles próprios ignorá-lo. Mas passemos a palavra a Shakespeare. Eis aí uma dessas grandes cenas que a história repetirá, que foram descritas de uma vez por todas, nas quais encontramos tudo: o mecanismo do coração humano e o do poder, a entonação da voz, o medo, a bajulação e o sistema. O rei não aparece nessa cena e nenhum nome é pronunciado. Nada é dito e tudo é dito. Não há senão a voz do rei e seu duplo eco. São essas, precisamente, as cenas em que Shakespeare atinge o máximo de autenticidade.

> *Exton* › Notaste o que disse o rei? "Não terei um amigo que possa livrar-me deste medo vivo?" Não foi assim?
>
> *Criado* › Foram essas exatamente as palavras dele.
>
> *Exton* › "Não terei um amigo?", disse ele. Repetiu duas vezes e insistiu duas vezes, não foi?
>
> *Criado* › É verdade. [Ibidem, v, 4]

E eis que entra então, na última cena de *Ricardo II*, este mais fiel dos súditos. Entra acompanhado de seus homens, que carregam um ataúde:

> Grande rei, dentro deste ataúde eu vos apresento vosso temor enterrado. Aqui

repousa, inanimado, o mais poderoso e maior de vossos inimigos: Ricardo de Bordéus, aqui trazido por mim. [Ibidem, v, 6]

É nesse ponto que se manifesta aquela faísca de gênio. Deixemos de lado a resposta do rei, ela é vulgar. Ele expulsará Exton, ordenará funerais solenes a Ricardo, e será o primeiro a seguir o féretro. Tudo isso não é ainda senão descrição do Grande Mecanismo. Descrição seca, como uma crônica da Idade Média. Mas escapará ao rei uma frase que nos transporta já aos problemas de *Hamlet*. E, na verdade, não saberíamos decifrar *Hamlet* a não ser com o auxílio dos dois *Ricardos*. Nessa única frase, encontramos aquele súbito pavor diante do mundo e seu mecanismo atroz, diante desse mundo do qual não se pode fugir, mas que não se pode aceitar. Pois não há reis maus, nem reis bons; os reis são apenas reis. Ou, dito de outro modo, e para empregar a terminologia contemporânea: somente existem a situação de rei e o sistema. Situação que não comporta liberdade de escolha. No final da tragédia, o rei diz esta grande frase que Hamlet teria podido pronunciar: "Quem necessita de veneno não gosta por isso de veneno [...]" [ibidem, v, 6].

Entre a ordem da ação e a dos valores existe uma contradição. Essa contradição é a condição humana. Não se pode escapar a ela.

3

Aos poucos, o trágico do mundo shakespeariano revela-se a nós. Mas, antes de passarmos às grandes interrogações de *Hamlet*, devemos mais uma vez descrever esse mundo. Ver que se trata de um mundo real. Aquele em que vivemos. Mais uma vez, devemos seguir passo a passo a ação do Grande Mecanismo, dos degraus do trono até as ruas de Londres, do quarto de dormir do rei até a prisão da Torre.

Henrique VI foi assassinado; o irmão do rei, o duque de Clarence, foi assassinado; Eduardo IV está morto. Shakespeare encerrou onze longos anos de história nos dois primeiros atos de *Ricardo III*, como se fossem uma semana. Somente existem Ricardo e os degraus que o separam do trono. Cada um desses degraus é um homem vivo. Não restam senão os dois filhos do rei morto. Eles também devem perecer. Faz parte do gênio de Shakespeare sua maneira de desembaraçar a história da descrição, da anedota, quase do relato. É uma história sem vazios.

Nem os nomes históricos, nem a fidelidade aos acontecimentos têm importância. As situações são autênticas; gostaria de dizer mais uma vez: autênticas ao máximo. No luto interminável dessa semana shakespeariana, pode ser manhã, tarde ou noite. O tempo não existe; existe apenas a presença da história, seu funcionamento, que sentimos quase fisicamente. Pode ser uma dessas noites dramáticas em que o poder muda de mãos, em que o destino de todo o reino depende de um conselho palaciano, talvez de uma única punhalada. Uma dessas noites históricas das quais cada um de nós se lembra muito bem, quando o ar tem outra densidade e as horas outra duração. Quando se esperam notícias. Shakespeare não dramatiza apenas a história: dramatiza a psicologia, serve-a em grandes fatias, nas quais nos reconhecemos.

Ricardo já tomou o poder como lorde protetor. No palácio real, duas mulheres assustadas: a rainha-mãe e a rainha-viúva. Ao lado delas brinca um garoto de dez anos, filho e neto delas. O arcebispo chegou. Todos esperam e só pensam numa coisa: o que fará Ricardo? O garoto conhece, ele também, a história da família, a história do Estado, os nomes dos assassinados. Dentro de alguns dias, de algumas horas, ele será irmão do rei. Ou então... O garoto diz algo imprudente, ele gracejou com o tio todo-poderoso. A rainha o repreende.

> *Arcebispo de York* › Boa senhora, não fique aborrecida com uma criança.
> *Rainha Elisabete* › As paredes têm ouvidos. [*Ricardo III*, II, 4]

Esse palácio, onde cada membro da família real traz o prenome de um assassinado, lembra muito Elsenor. Não é só a Dinamarca que é uma prisão. Mas chega enfim o mensageiro:

> *Arcebispo de York* › Está chegando um mensageiro. *(Entra um mensageiro.)* Quais são as notícias?
> *Mensageiro* › Notícias tais, meu lorde, que me custa revelá-las.
> *Rainha Elisabete* › Como está o príncipe?

> *Mensageiro* › Bem, senhora, e com boa saúde.
>
> *Duquesa de York* › Quais são, pois, tuas notícias?
>
> *Mensageiro* › Lorde Rivers e lorde Grey foram enviados presos para Pomfret e, com eles, sir Tomás Vaughan.
>
> *Duquesa de York* › Quem os mandou prender?
>
> *Mensageiro* › Os poderosos duques de Glócester e Buckingham.
>
> *Arcebispo de York* › E por que motivo?
>
> *Mensageiro* › Tudo o que sabia, já falei. Por que ou por qual motivo esses nobres foram presos, é o que ignoro absolutamente, meu amável senhor. [Ibidem, II, 4]

É sempre a mesma semana dos mortos que continua. A mesma noite, em que o poder muda de mãos. Antes, Shakespeare havia comprimido onze anos de história em algumas cenas violentas; agora ele nos mostra uma hora depois da outra. Acabamos de deixar o palácio real e estamos numa rua de Londres. Burgueses assustados passam furtivamente, em grupos de dois, três. Eles sabem, eles ouviram alguma coisa. Não é o coro da tragédia antiga que comenta os acontecimentos ou enuncia a vontade dos deuses. Em Shakespeare não há deuses. Há somente soberanos, cada um dos quais é sucessivamente carrasco e vítima, e homens bem vivos, que têm medo. Estes limitam-se a olhar a grande escadaria da história. Mas o destino deles depende de quem chegar até o degrau mais alto ou cair no abismo. Por isso eles têm medo. A tragédia shakespeariana não é o drama antigo das atitudes morais frente aos deuses imortais; nele não há *fatum*[2] decidindo o destino do herói. A grandeza do realismo de Shakespeare é que ele sabe perceber o quanto os homens estão comprometidos na história. Uns a criam, e são vítimas dela. Outros apenas pensam criá-la, e são igualmente suas vítimas. Os primeiros são os reis; os segundos, os confidentes dos reis e os executores de suas ordens, as rodas dentadas do Grande Mecanismo. Há também uma terceira categoria de pessoas: os cidadãos comuns do reino. A grande história se passa nos campos de batalha, no palácio real e na prisão da Torre; mas a Torre de Londres, o palácio real e os campos onde acontecem as batalhas estão situados na Inglaterra. Eis uma das descobertas shakespearianas que criaram a tragédia histórica moderna. É por isso que escutamos as vozes da rua. Não as ouvimos nós mesmos em noites semelhantes?

Terceiro Cidadão › Está confirmada a notícia da morte do bom rei Eduardo?

Segundo Cidadão › Sim, senhor, é absolutamente verdadeira. Deus nos guarde, enquanto isto!

Terceiro Cidadão › Pois então, senhores, preparemo-nos para presenciar um mundo turbulento.

Primeiro Cidadão › Não, não, pela graça de Deus, seu filho reinará.

[...]

Terceiro Cidadão › [...] a rivalidade por quem há de estar mais perto tocará a todos nós ainda mais de perto, se Deus não a evitar. Oh! O duque de Glócester está cheio de perigos e os filhos e irmãos da rainha são soberbos e altivos. Se ao invés de governar fossem governados, este país enfermo poderia ter remédio como antigamente.

Primeiro Cidadão › Vamos, vamos, nós tememos o pior; tudo acabará bem.

Terceiro Cidadão › Quando as nuvens aparecem, os homens sábios vestem suas capas. [Ibidem, II, 3]

Sempre a mesma longa semana e a mesma rua de Londres. Um único dia transcorreu. Ricardo já enviou seus homens de confiança a buscar o príncipe de Gales. Soam os clarins. O herdeiro do trono, ainda uma criança, faz sua entrada em Londres. Mas nem sua mãe nem seu irmão estão lá para acolhê-lo. O duque de York e a rainha-viúva buscaram refúgio na branca catedral gótica de São Paulo, fugindo de Ricardo, como simples criminosos a quem a lei garante o direito de asilo nos santuários. É preciso fazê-los sair de lá. O arcebispo de Canterbury recusa-se a isso. Mas o duque de Buckingham saberá encontrar argumentos:

Sois, meu lorde, de uma irrazoável obstinação, excessivamente cerimonioso e muito apegado às tradições. Considerando a coisa com o grosseiro bom senso deste século, não profanais o santuário, apoderando-vos do duque de York. [Ibidem, III, 1]

E o cardeal responde:

Por esta vez, meu lorde, vós me haveis convencido. [ibidem, III, 1]

É ainda e sempre a mesma e interminável semana. Dois herdeiros do trono, o príncipe de Gales e o duque de York, já estão presos na Torre gótica, o carrasco-executor já se apressa em direção ao castelo de Pomfret para ali cortar a cabeça dos parentes mais próximos e amigos da rainha. Ricardo escala rapidamente os degraus que o separam do trono. Mas o golpe de Estado ainda não ocorreu. É preciso mergulhar no terror a Câmara dos Lordes e o Conselho da Coroa. É preciso intimidar a cidade. E somente então veremos como os que pensam que criam a história estão realmente envolvidos no Grande Mecanismo. Veremos, desembaraçado de toda mitologia e desenhado em grandes traços, o quadro despojado da prática política. Veremos, transformado em drama, um capítulo do *Príncipe* de Maquiavel, a grande cena do golpe de Estado. Mas essa cena é desempenhada por homens vivos, e é nisso que reside a superioridade de Shakespeare. Homens que sabem que são mortais e que buscam salvar a pele, ou barganham com a história um pouco de auto-estima, um fingimento de coragem, uma aparência de correção. Eles não serão bem-sucedidos: primeiro a história os fará cair em desgraça, depois lhes cortará a cabeça.

4

São quatro horas da manhã. Pela primeira vez, nessa tragédia, Shakespeare indica a hora exata. E é significativo que sejam exatamente quatro horas da manhã. Por quê? É a hora entre a noite e a aurora, a hora em que, na cúpula, as decisões já foram tomadas e o que devia acontecer aconteceu; mas é a hora em que se pode ainda salvar a pele, a hora em que se pode ainda deixar a própria casa. A última hora da liberdade de escolha. Ouve-se uma batida à porta, seguida de outras mais apressadas. Quem é? Um amigo, ou será já o enviado do Grande Mecanismo?

> *Mensageiro (batendo à porta)* › Meu lorde! Meu lorde!
> *Hastings (do interior)* › Quem bate à porta?
> *Mensageiro* › Um mensageiro da parte de lorde Stanley.
> *Hastings (do interior)* › Que horas são?

Mensageiro › Quase quatro horas.

(Entra Hastings.)

Hastings › Teu mestre não pode dormir durante essas noites tediosas?

Mensageiro › Assim parece, pelo que vou dizer-vos. Primeiramente manda cumprimentar Vossa nobre Senhoria.

Hastings › E depois?

Mensageiro › [...] além disso, estão reunidos dois conselhos [...] [Ibidem, III, 2]

Admiro em Shakespeare esse breves instantes em que de repente a tragédia se instala no cotidiano, quando os heróis, antes de uma batalha mortal ou após terem urdido uma conspiração da qual depende a sorte do reino, vão cear ou então deitar-se ("Vamos cear agora; depois discutiremos em detalhe o plano da conspiração"). Eles dormem um sono pesado; ou então não conseguem dormir, engolem de um trago uma taça de vinho, batem palmas, chamam o escudeiro, arrancam-se do leito. São apenas homens. Como os heróis de Homero, eles comem, dormem, reviram-se numa cama desconfortável. O gênio de Shakespeare mostra-se também aqui, precisamente aqui, com suas "quatro horas da manhã". Quem de nós, ainda que só uma vez na vida, não foi despertado desse modo?

Ele manda, pois, perguntar-vos se convém a Vossa Senhoria montar imediatamente a cavalo e com ele galopar a toda a brida em direção ao norte, para evitar os perigos que pressente sua alma. [Ibidem, III, 2]

E qual de nossos amigos que morreram ou conheceram a prisão não respondeu como lorde Hastings, não se iludiu da mesma forma que ele?

Vai, amigo, volta a teu senhor. Dize-lhe que não se alarme por causa desses dois conselhos separados. Sua Honra e eu pertencemos a um deles e meu bom amigo Catesby, a outro, [...] Dize-lhe que seus temores são vãos e infundados. Quanto a seus sonhos... fico espantado vendo que ele haja levado a sério os disparates de um sono agitado. Fugir do javali antes que nos persiga seria excitá-lo a correr atrás de nós e a seguir uma pista que não queria. Vai, dize a teu mestre que se levante e

> venha buscar-me; iremos juntos à Torre, onde verá que o javali nos tratará gentilmente. [Ibidem, III, 2]

A hora da escolha passou. Todos já estão reunidos na Torre. Lorde Stanley, que fez a advertência, Hastings, que ignorou a advertência, o bispo de Ely e Ratcliff, que acaba de executar a sangrenta matança de Pomfret. Todos estão sentados em volta da mesma mesa: o Conselho da Coroa, os principais senhores do reino, leigos e sacerdotes, os homens dos quais dependem a Igreja, o tesouro, o exército e as prisões. Aqueles diante dos quais todos tremem. Só falta o número um, só falta Ricardo, o lorde protetor. Ele não veio. Mas, enquanto isso, é preciso falar, votar, dar sua opinião. Dar sua opinião antes que fale o lorde protetor. Ninguém sabe o que Ricardo pensa. Ninguém, exceto seus confidentes. Mas estes, justamente, não querem tomar a palavra. Todo o Conselho da Coroa se cala, silenciam aqueles diante dos quais treme toda a Inglaterra.

> *Buckingham* › Quem conhece as intenções do lorde protetor a respeito do assunto? Quem é o confidente mais íntimo do nobre duque?
> *Bispo de Ely* › Vossa Graça, acreditamos nós, deve conhecer melhor sua maneira de pensar.
> *Buckingham* › Quem, meu lorde? Ambos conhecemos nossas faces, mas quanto a nossos corações, ele nada conhece do meu, como eu do vosso, ou eu do dele, como vós do meu. Lorde Hastings, vós e ele estais estreitamente ligados pela amizade.
> *Hastings* › Agradeço a Sua Graça o carinho que me dedica; mas, quanto ao que se refere a seus projetos sobre a coroação, não auscultei ainda, nem ele me deu a saber parte alguma de sua graciosa vontade. Mas vós, meus nobres lordes, podeis fixar uma data [...]. [Ibidem, III, 4]

Ricardo entra. Enfim, os lordes ouvirão sua voz, saberão o que ele pensa. E eis o que eles ouvem:

> Meu lorde de Ely! [...] A última vez que estive em Holborn, vi belos morangos em vosso jardim. Peço-vos que me envieis alguns. [Ibidem, III, 4]

Onde e quando ouviu Shakespeare o riso atroz do tirano? e, se não o ouviu, como se explica que o tenha pressentido?

Observemos uma vez mais aqueles diante dos quais treme toda a Inglaterra. Estão sentados em silêncio, evitam olhar-se nos olhos. Tentam penetrar seus próprios pensamentos. E, antes de tudo, o que pensa ele, o que pensa o lorde protetor? Uma vez mais, ele retirou-se sem uma palavra.

> *Stanley* › Que traços de seu coração percebestes em seu rosto pelas aparências que hoje deixou entrever?
>
> *Hastings* › Palavra de honra! isto: que não está ofendido com ninguém aqui; porque, se assim fora, ele o teria mostrado no olhar.
>
> *Stanley* › Queira Deus que assim seja! [Ibidem, III, 4]

Ricardo entra de novo. Sua decisão está tomada; ele já farejou quem tem dúvidas. Já escolheu sua vítima. Durante essa cena do Grande Conselho, Shakespeare não deixa seus espectadores relaxarem um só instante, ele os mantém em constante tensão. O silêncio é tal que se ouve a respiração das pessoas. É isso, precisamente, a história sem vazios.

Ricardo fala. Conhecemos estas palavras de cor:

> Rogo a todos que me digais: que merecem os que tramam minha morte, valendo-se de meios diabólicos de condenada feitiçaria, e que se apoderaram de meu corpo com encantos infernais? [Ibidem, III, 4]

Lorde Hastings não queria provocar o javali. Ele tinha amigos no conselho. Acreditava na legalidade. Apoiava o golpe de Estado, mas dentro de toda a majestade do direito. Ainda três horas atrás, defendia a legitimidade. Recusara associar-se à sua violação flagrante. Quisera salvaguardar restos de pudor, restos de honra. Tinha sido um homem corajoso. *Tinha sido*. Shakespeare provavelmente jamais viu o mar e, como afirmam outros sábios comentadores, jamais contemplou com os próprios olhos um campo de batalha. Não conhecia a geografia. Punha a Hungria à beira do mar. Proteu toma um navio para ir de Verona a Milão[3] e, pior ainda, espera a maré! Florença é igualmente, para

Shakespeare, um porto marítimo. Shakespeare também não conhecia a história. Seu Ulisses lê Aristóteles, e Tímon de Atenas refere-se a Sêneca e Galeno. Shakespeare não conhecia a filosofia, nada compreendia da arte militar, misturava os costumes das diversas épocas. Soa um relógio em *Júlio César*, uma criada desata o espartilho de Cleópatra, canhões disparam tiros de pólvora no tempo de João sem Terra. Shakespeare não viu nem o mar, nem a batalha, nem a montanha; não conhecia nem a história, nem a geografia, nem a filosofia. Mas ele sabia que no Grande Conselho, depois de Ricardo falar, o nobre lorde Hastings seria o primeiro a tomar a palavra e pronunciaria contra si mesmo uma sentença de morte. Posso ainda ouvir sua voz:

> O terno afeto que professo por Vossa Graça me autoriza, mais que nenhum outro desta nobre assembléia, a condenar os culpados. Sejam quais forem, digo, meu lorde, merecem a morte! [Ibidem, III, 4]

Já é tarde demais para salvar a cabeça, mas não para atrair sobre si a desgraça — de crer nos sortilégios e no diabo, em qualquer coisa; de tudo consentir, mesmo uma hora antes da própria morte.

> *Glócester* › Então, que vossos olhos sejam testemunhas do mal que me fizeram! Vede como estou enfeitiçado! Olhai meu braço, seco como um arbusto mirrado! E foi a esposa de Eduardo, a monstruosa feiticeira, que, de cumplicidade com essa abjeta meretriz Shore, usou de suas artes mágicas para marcar-me assim!
> *Hastings* › Se elas praticaram tal ação, meu benigno lorde...
> *Glócester* › e! És tu, protetor dessa infame prostituta, quem diz "se"? Tu és um traidor! Cortai-lhe a cabeça! Ah! juro por são Paulo que não jantarei enquanto não a vir derrubada! Lovel e Ratcliff, providenciai para que seja executada a ordem! [Ibidem, III, 4]

Vi essa cena no filme de Olivier. Todos baixam os olhos. Ninguém olha para Hastings. Lentamente afastam-se dele seus vizinhos mais próximos, os que estavam sentados a seu lado junto à grande mesa. Ricardo recua a cadeira e se retira. Todos afastam as cadeiras. Lentamente, um após o outro, deixam a sala. O bispo de Ely e o fiel amigo Stanley. Ninguém vira a cabeça para olhar para trás. A sala se esvazia. Somente restou lorde Hastings; e, a seu lado, os dois grandes executores do reino: lorde Lovel e sir Ricardo Ratcliff, que desembainharam suas espadas.

O crime deve agora ser legalizado. Não houve tempo para um processo, mas ele deve se realizar. E transcorrerá com toda a pompa desejada; a Inglaterra é um país onde se respeita a lei. Com exceção de um detalhe: não é mais possível levar o acusado a um tribunal. Shakespeare conhecia o funcionamento do Grande Mecanismo. Para que serviriam então o prefeito de Londres e os grandes juízes? Bastará convencê-los. Ricardo e o duque de Buckingham ordenam que o prefeito seja chamado. Ele comparece imediatamente. Não, é inútil convencê-lo. Ele já está convencido, está convencido desde sempre.

> *Prefeito* › Então, tranqüilizai-vos! Mereceu morrer e vós, meus bondosos lordes, agistes bem, dando um castigo exemplar, capaz de aterrorizar os traidores! [...]
>
> *Buckingham* › Entretanto, não teríamos querido que morresse até que Vossa Senhoria chegasse para assistir-lhe ao fim; mas o carinho afetuoso de nossos amigos não o permitiu, bastante contra nossa vontade. Teríamos desejado, meu lorde, que ouvísseis o traidor confessar, trêmulo, seus projetos de traição, a fim de que pudésseis dar conta aos cidadãos, que talvez se enganem a respeito de nossas intenções e chorem-lhe a morte.
>
> *Prefeito* › Mas, meu bom lorde, a palavra de Vossa Graça é suficiente; é como se eu o tivesse visto e ouvido falar. E não tenhais dúvida, nobilíssimos príncipes, de que persuadirei nossos virtuosos cidadãos a respeito de vosso justo proceder neste caso. [Ibidem, III, 5]

É realmente magnífica a maneira como termina essa cena! O prefeito parte a todo galope até o paço municipal. Ricardo e o duque de Buckingham vão jantar. O proscênio está vazio. Novamente, ele representa uma rua de Londres. É sempre a mesma semana dos mortos que perdura. E é novamente de manhã. Entra o escrivão, com um papel na mão:

> Eis o ato de acusação do bom lorde Hastings, transcrito com minha melhor letra, para que possa ser lido hoje em São Paulo. E notai como é natural a seqüência dos

> fatos! Levei onze horas para escrevê-lo, porque só ontem à noite me foi enviado por Catesby! O original deve ter custado o mesmo tempo para ser redigido, entretanto, não há nem cinco horas que lorde Hastings ainda estava vivo, não estando ainda acusado, nem interrogado, livre, ao ar livre! Em que belo mundo vivemos!... Quem será tão estúpido que não veja este palpável artifício? Mas quem também seria bastante ousado para não dizer que não o vê? Mau é o mundo e tudo vai muito mal, quando tão más ações só devem ser vistas pelo pensamento. [Ibidem, III, 6]

"Em que belo mundo vivemos!..." É notável o quanto esse escrivão, com sua ironia cruel, se aproxima dos bufões de comédia ou de tragédia que aparecerão mais tarde em Shakespeare. Somente o bufão que filosofa conheceria a verdade do mundo, já que para isso o mantêm na corte; ou o escrivão de tribunal, que sabe de tudo mas não tem o direito de falar? Que belo mundo... Mas que mundo? Qual é o mundo de que fala Shakespeare?

O que Shakespeare quis dizer em *Ricardo III*? Ele tirou seu material histórico das crônicas de Hall e Holinshed, que as consignaram segundo as notas de Thomas More. Não mudou nem os personagens, nem a sucessão dos acontecimentos: mesmo a violenta cena dos morangos é descrita em termos quase idênticos por Thomas More. Teria Shakespeare se contentado em corrigir velhos dramas históricos, comumente representados em Londres, como *Richardus Tertius*, de Thomas Legge, ou então o anônimo *True History of Richard III*, e teria dado vida a esses velhos nomes apenas acrescentando-lhes uma gota de sangue? Seria *Ricardo III* somente uma página da história, um capítulo atroz dos velhos anais da Inglaterra?

Que belo mundo... Mas que mundo? O de *Ricardo III*? O de Shakespeare? Ou talvez o de hoje? De que mundo falava Shakespeare, qual época queria mostrar? O século dos barões feudais, massacrando-se uns aos outros? Ou quem sabe o reinado da boa, prudente e piedosa rainha Elisabete, que mandou decapitar Maria Stuart quando Shakespeare tinha vinte e três anos, e enviou ao cadafalso mil e quinhentos ingleses, entre os quais seus próprios amantes e ministros do reino, doutores em teologia e doutores em direito, chefes do exército, bispos, grandes juízes? Que belo mundo... Mas talvez Shakespeare mostrasse um mundo em que apenas muda o nome dos reis, mas no qual o Grande Mecanismo é sempre o mesmo, quer em volta da mesa sentem-se cavaleiros com elmo e cota de malha, barões empoados e sorridentes, com perucas brancas e meias de seda abotoadas de diamantes, quer homens de certa idade, com os cabelos cortados rente e casacos militares abotoados até o pescoço. Teria Shakespeare, então, julgado que a história não passa de uma cadeia ininterrupta de atrocidades, uma interminável semana dos mortos durante a qual, muito raramente e por um breve instante apenas, um raio de sol atravessa ao meio-dia as nuvens espessas, e sucede uma aurora tranqüila, ou uma noite suave em que os amantes, de braços enlaçados, se estendem para dormir sob as árvores da floresta das Ardenas? "Vai! Foge, foge deste matadouro, se não quiseres aumentar o número de mortos [...]" [ibidem, IV, 1].

Que belo mundo... Mas o que era exatamente para Shakespeare o Grande Mecanismo? Um cortejo de reis que escalam a grande escadaria da história e empurram-se mutuamente para baixo? Ou um jato de sangue quente que sobe à cabeça e invade os olhos? A ordem natural violada, em que o mal dá origem ao mal, cada injustiça reclamando um vingador, cada crime chamando o crime seguinte? Ou ainda a cruel ordem social dos vassalos e dos senhores em conflito, em que todo reino é governado como um domínio feudal e torna-se a presa do mais forte? A luta pura e simples pelo poder, que sempre assume as mesmas formas, se observarmos com olhos isentos de toda ilusão e de toda fé? Ou o compasso impetuoso do coração humano, que a inteligência não pode acelerar nem frear, mas que uma lâmina de aço interrompe de uma vez por todas? A noite negra e impenetrável da história, de onde não se avista a aurora? Ou as trevas que invadiram a alma humana?

5

Ricardo III contém respostas a somente algumas dessas grandes interrogações. Nessa tragédia, que iguala ou mesmo supera *Tito Andrônico* em violência, um único personagem tem escrúpulos e experimenta um breve instante de dúvida. É um assassino mercenário, um dos dois que Ricardo enviou para assassinar o duque de Clarence na prisão da Torre.

> *Primeiro assassino* › Como? Estás com medo?
>
> *Segundo assassino* › Não de matá-lo, tenho a ordem, mas de condenar-me por havê-lo morto, contra o que nenhuma ordem pode defender-me. [Ibidem, I, 4]

Nesse mundo de reis, bispos, juízes, chanceleres, lordes e chefes militares, somente aquele cuja profissão normal é assassinar por dinheiro recua, por um breve instante, antes de cumprir o assassinato. Ele não teme infringir as leis do reino ou a ordem social: sabe perfeitamente que ocupa nesta um lugar determinado, pouco glorioso, mas universalmente tolerado e indispensável; e não foi do rei em pessoa que obteve o mandato? O assassino mercenário teme o Juízo Final, a condenação ao inferno. É o único crente em toda essa tragédia. A voz da consciência faz-se ouvir nele, mas ao mesmo tempo ele percebe que não saberia conciliá-la com as leis e a ordem do mundo no qual vive, que a consciência é algo inútil, ridículo e importuno.

> [A consciência] é uma coisa perigosa! Faz de um homem um covarde. Não pode roubar, sem que o acuse; não pode jurar, sem que lhe tape a boca; não pode deitar-se com a mulher do próximo, sem denunciá-lo. É um espírito pudico e envergonhado que se amotina no peito de um homem! Enche a gente de obstáculos! Uma vez me fez restituir uma bolsa de ouro que achei por casualidade. Arruína a quem a conserva; está desterrada de todas as vilas e cidades como coisa perigosa, e quem tenha intenção de viver bem deve confiar em si mesmo e dela prescindir. [Ibidem, I, 4]

Somente dois personagens da tragédia refletem sobre a ordem deste mundo: o rei Ricardo III e o assassino mercenário; o que está no topo da hierarquia feudal e o que se acha bem na base. Ricardo III não tem escrúpulos nem dúvidas; o assassino mercenário experimenta um momento de incerteza. Mas ambos percebem de maneira igualmente clara o mesmo Grande Mecanismo, contemplado do topo ou da base da hierarquia. Nenhum dos dois tem qualquer ilusão; são os únicos que podem permitir-se isso; eles aceitam o mundo tal como é realmente. Melhor ainda: o rei e o assassino mercenário representam a ordem deste mundo em estado puro. É isso precisamente que Shakespeare queria dizer. Nessa peça de sua juventude ele tem explosões súbitas de genialidade. Uma delas é pôr em pé de igualdade o assassino mercenário e o irmão do rei:

> *Clarence* › Em nome de Deus, quem és tu?
> *Primeiro assassino* › Um homem como vós.
> *Clarence* › Mas não, como eu, de sangue real.
> *Primeiro assassino* › Nem vós, como somos, de sangue leal. [Ibidem, I, 4]

Esse fragmento de diálogo anuncia já *Hamlet*. Com efeito, o que são os assassinos mercenários, senão os coveiros da história? No cemitério de Elsenor, dois coveiros conversam igualmente com um filho de rei. Todos três contemplam a grande história e os dramas humanos do mesmo ponto de vista: o daqueles que abrem covas ou montam forcas. Vistos sob esse ângulo, um filho de rei e o último dos miseráveis não diferem em nada. Ambos são mortais. Nasceram para morrer: por duas vezes o assassino mercenário e o filho de rei são postos em pé de igualdade. Na ordem da história, ambos são apenas peças do Grande Mecanismo. Vistos da perspectiva do cemitério e da forca, são apenas homens. A grandeza de Shakespeare é feita desses confrontos inesperados nos quais, como à luz do relâmpago, surge de repente diante dos olhos, num clarão, uma imensa paisagem da história. Assim *Ricardo III* leva-nos já a considerar *Hamlet* como um drama político e, reciprocamente, decifrado com o auxílio de *Hamlet*, *Ricardo* torna-se o drama filosófico da ordem dos valores e da ordem da ação.

Dois assassinos mercenários, cumprindo ordem de Ricardo, entram numa cela de prisão a fim de matarem seu irmão. Este último, o duque de Clarence, assim como os assassinos mercenários, matou cumprindo ordens e em nome do rei. Ainda ontem, o duque podia ordenar-lhes que executassem, em nome do rei, qualquer espécie de crime. Hoje, está ele mesmo na prisão, e deve perecer por ordem e em nome desse mesmo rei. O duque e os assassinos mercenários são apenas homens, peças de um mesmo mecanismo.

Examinemos uma vez mais essa cena. O irmão do rei, em nome da ordem política, ordenava aos esbirros matar. Ele foi lançado à prisão e lá depara com os mesmos esbirros. Ele se defende, fala da consciência. Eles respondem: não foi ele próprio que ordenou zombar da consciência? Ele alega ser ministro. Eles respondem: na prisão não há ministro. Ele fala do ideal. Eles respondem: o mesmo ideal ordena agora que ele seja morto.

> *Clarence* › [...] Em que vos ofendi, meus amigos?
> *Primeiro assassino* › Vós não nos ofendestes, mas ao rei.
> *Clarence* › Breve estarei novamente reconciliado com ele.
> *Segundo assassino* › Jamais, meu lorde! Portanto, preparai-vos para morrer.
> [...]
> *Primeiro assassino* › O que vamos fazer foi-nos ordenado.
> *Segundo assassino* › E quem mandou foi o rei. [Ibidem, I, 4]

E os assassinos mercenários afogam o duque de Clarence num barril de malvasia.

Assim começava a semana dos mortos. Ela termina com a grande cena da coroação. Ricardo já afastou todos os que lhe faziam obstáculo no caminho para o trono. Aterrorizou o Conselho da Coroa, a Câmara dos Lordes e a cidade. É noite. O proscênio representa o pátio do castelo real. Os nobres apavorados foram levados para lá e observam, calados. Espiões do duque andam ao redor. Num canto do pátio reúne-se a multidão dos burgueses, tirados à força de suas casas. São eles, justamente, que devem proclamar Ricardo rei. Pois este consentiu em reinar apenas pela vontade do povo e de Deus. Ele aparece finalmente na sacada, com um livro de orações na mão. Está rezando.

> *Prefeito* › Olhai! Lá está ele entre dois clérigos!
> *Buckingham* › Dois sustentáculos de virtude para um príncipe cristão [...] [Ibidem, III, 7]

E nesse pequeno círculo, o "O" de madeira ao qual Shakespeare tantas vezes comparou o palco exíguo e circular de seu teatro Globe, é representada agora uma grande cena de história. Ricardo faz-se rogar antes de aceitar a coroa.

> *Prefeito* › Aceitai, meu bondoso lorde, vossos cidadãos vos pedem!

> *Buckingham* › Não recuseis, poderoso lorde, a oferta de nossa amizade!
> Catesby › Oh! Fazei-os ditosos, acedendo à justa solicitação. [Ibidem, III, 7]

Calam-se os nobres e os burgueses. De suas bocas, uma única exclamação sairá: "Amém". Isso basta. Ricardo aceita a coroa. Ele recitou sua reza inteira. Volta-se para os bispos que permanecem imóveis a seu lado e diz: "Vamos! Continuemos nossos piedosos exercícios" [ibidem, III, 7].

6

No teatro, a história geralmente não passa de um grande cenário. Um pano de fundo diante do qual os heróis amam, sofrem ou odeiam, vivem seu próprio drama, enfrentam suas questões pessoais. Às vezes pode ocorrer que estejam diretamente envolvidos nela. A história complica-lhes a vida, mas mesmo então não deixa de ser um vestuário mais ou menos incômodo: uma peruca, uma saia de crinolina, uma espada que fica batendo nas pernas. Evidentemente, tais peças são apenas superficialmente históricas. Mas há outras em que a história não é nem pano de fundo, nem cenário: ela é representada em cena, ou melhor, reproduzida, por atores disfarçados de personagens históricos. Eles conhecem a história, aprenderam-na de cor e raramente abandonam seu papel. Schiller é um clássico desse gênero dramático. Marx chamava seus personagens de porta-vozes das idéias da época. Os heróis interpretam a história, já que conhecem seu desfecho. Às vezes podem até representar as aspirações verdadeiras das forças sociais e seus conflitos reais. Mesmo nesse caso, porém, não é a história que é dramatizada, mas apenas um manual de história. Esse manual pode ser idealista como em Schiller ou em Romain Rolland, ou materialista como em certos dramas de Büchner e de Brecht, mas não cessa em nenhum momento de ser um manual.

O conceito de história de Shakespeare diferencia-se dos dois tipos acima descritos. A história é representada no palco, mas jamais é uma cópia. Não é nem pano de fundo, nem cenário, nem uma grande maquinaria. Ela mesma é a protagonista da tragédia. Mas de qual tragédia?

Há duas maneiras fundamentais de sentir o trágico da história. Na base da primeira há a convicção de que a história tem um sentido, que ela cumpre tarefas objetivas, tende a uma direção determinada. Ela é razoável, racional, ou pelo menos é possível compreendê-la. O trágico então é o preço da história, o preço do progresso que a humanidade deve pagar. Então atinge as dimensões do trágico cada resistência à história, seja freando, seja empurrando para a frente o impiedoso rolo compressor; resistência que, precisamente em razão de sua inadequação à história, de sua oposição ou de seu caráter precursor, deve ser esmagada. Tal era a concepção do trágico da história defendida por Hegel. Ela se aproximava da visão do jovem Marx, embora este houvesse substituído o desenvolvimento objetivo da Idéia hegeliana pelo desenvolvimento igualmente objetivo das forças produtivas. Ele comparava a história a uma toupeira que incessantemente escava a terra. "Bem dito, velha toupeira! Podes escavar a terra tão depressa? Excelente sapador!..." [*Hamlet*, I, 5].

A toupeira é inconsciente, mas ela escava a terra numa direção determinada. Ela tem seus sonhos de toupeira, mas eles expressam apenas um pressentimento confuso do céu e do sol; não são os sonhos que decidem o sentido da marcha, mas o movimento das patas e do focinho que incansavelmente revolvem a terra. A toupeira só será trágica se for enterrada viva antes de reaparecer à superfície da terra.

Há uma segunda maneira de sentir o trágico da história. Ela nasce da convicção de que a história não tem sentido e permanece a mesma, ou pelo menos repete incessantemente seu ciclo atroz. De que ela é uma força elementar, como o granizo, a tempestade ou o ciclone, como o nascimento e a morte. A toupeira escava a terra, mas nunca chegará à superfície. Interminavelmente nascem novas gerações de toupeiras; elas escavam a terra em todas as direções e a terra sempre as mantém enterradas. A toupeira tem seus sonhos. Por muito tempo teve a ilusão de ser o mestre da criação, de que a terra, o céu e as estrelas haviam sido criados para ela, de que existia um deus das toupeiras que as havia criado e lhes prometido a imortalidade. Mas de repente a toupeira compreende que é apenas uma toupeira, que não é para ela que a terra, o céu e as estrelas foram criados. Ela sofre, sente e pensa, mas seus sofrimentos, sentimentos e pensamentos são incapazes de mudar seu destino de toupeira. Ela continuará a cavar a terra, e a terra continuará a sepultá-la. É então que a toupeira compreende que é uma toupeira trágica.

Penso que essa segunda maneira de compreender o trágico da história convém melhor a Shakespeare, não apenas na época de *Hamlet* e de *Rei Lear*, mas durante toda a sua vida, do início ao fim de sua produção, desde as crônicas históricas e *Ricardo III* até *A tempestade*.

> Porque no círculo oco que cinge as têmporas mortais de um rei a Morte mantém sua corte, e ali domina a farsante, ridicularizando a pompa dele, concedendo-lhe um sopro, uma pequena cena para representar de rei, tornar-se temível e matar com o olhar. [...] E após assim divertir-se, chega ao fim e, com um pequeno alfinete, atravessa as paredes de seu castelo e... adeus rei! [*Ricardo II*, III, 2]

Começamos nossas considerações com a metáfora da grande escadaria da história. É nesses extensos degraus desertos que Leopold Jessner representava *Ricardo III*, na célebre encenação do Schauspielhaus de Berlim. Essa metáfora comporta conseqüências filosóficas e possui uma fecundidade dramática. Não há bons e maus reis, há apenas reis nos diversos degraus dessa única escadaria; os nomes dos reis mudam, mas sempre um Henrique derruba um Ricardo, ou um Ricardo um Henrique. As crônicas históricas de Shakespeare são as *dramatis personæ* do Grande Mecanismo. Mas o que é esse Grande Mecanismo que começa aos pés do trono e do qual depende todo o reino, do qual os lordes e os assassinos mercenários são as engrenagens, que força as pessoas à violência, às atrocidades e à traição, que exige constantemente vítimas, no qual o caminho para o poder é simultaneamente o da morte? Para Shakespeare, esse Grande Mecanismo é a ordem da história, na qual o rei é o ungido do Senhor:

> Nem toda a água do mar irritado e rugidor pode apagar o óleo santo da fronte de um rei ungido. O sopro dos simples mortais não pode depor o deputado eleito pelo Senhor. [Ibidem, III, 2]

O Sol gira ao redor da Terra e, com ele, dispostas numa ordem hierárquica, as esferas, os planetas e as estrelas. Há no universo uma ordem dos elementos, uma ordem dos coros angélicos, e, na Terra, a ordem dos Estados lhe corresponde. Há os senhores feudais e os vassalos dos vassalos. O poder real vem de Deus, e todo o poder na Terra não é senão o reflexo do poder do rei.

> Os próprios céus, os planetas e nosso globo central estão submetidos a condições de categoria, de prioridade, de distância, de regularidade, de direção, de proporção, de estação, de forma, de atribuição e de regularidade que observam com uma ordem invariável. E, portanto, o glorioso planeta, o Sol, trona numa nobre proeminência no meio das outras esferas; seu olhar salutar corrige o sinistro aspecto dos planetas funestos e se impõe, com autoridade soberana e absoluta, aos bons e maus astros. Mas por pouco que os planetas ousem perder-se em condenável confusão, então, quantos flagelos! Quantas monstruosidades! Quantas sedições! Quantos furores agitam o mar! Quantos terremotos! Que comoções dos ventos! As catástrofes, as mudanças, os horrores destroem e rompem, arrancam e desarraigam, completamente, da posição fixa onde se encontram, a unidade e a calma harmoniosa dos Estados! Oh! quando a hierarquia é abalada, ela, que serve de escada para todos os altos propósitos, vê-se padecer o empreendimento humano. [*Tróilo e Cressida*, I, 3]

Ricardo II é a tragédia do destronamento. Mas não só do destronamento de Ricardo: o destronamento do rei, da idéia do poder monárquico. Vimos Shakespeare colocar em pé de igualdade um príncipe de sangue, filho e irmão de rei, e um assassino mercenário. Em *Ricardo II*, o ungido do Senhor, o rei, a quem arrancaram a coroa da cabeça, torna-se um simples mortal. Nos primeiros atos da tragédia, o rei era comparado ao Sol; ele cegava, era preciso baixar os olhos quando se comparecia diante de Sua Majestade. Agora, o Sol foi precipitado no abismo e, com ele, a ordem do universo.

> Pois que podemos legar à terra, exceto os corpos que nela depositamos? Nossa terra, nossas vidas e tudo pertencem a Bolingbroke, e nada, somente a morte, podemos chamar de nossa, e esta miúda estatueta de frágil argila que serve de massa e cobertura para nossos ossos. [...] Deixai para o lado o respeito, a tradição, as formas, a cortesia de etiqueta, pois nada mais fizestes do que enganar-me durante

> todo este tempo. Vivo de pão como vós; como vós, sinto a necessidade, saboreio a dor, necessito de amigos. Sendo, pois, escravo de tudo isto, como podeis dizer-me que sou rei? [*Ricardo II*, III, 2]

E pur si muove! Essas palavras podem ser lidas em diferentes entonações. "E no entanto ela gira..." Nelas ressoa um riso amargo, igualmente. Não há nem céu, nem inferno, nem ordem das esferas. A Terra gira ao redor do Sol e a história é apenas uma grande escadaria do alto da qual, a todo instante, um novo rei cai no abismo. Há somente o Grande Mecanismo, e ele não passa de uma farsa cruel e trágica.

Ricardo III anuncia *Hamlet*. *Ricardo II* é a tragédia do conhecimento. Esse rei a quem arrancaram a coroa atinge, pouco antes de ser precipitado no abismo, a grandeza do rei Lear. Pois *Rei Lear*, assim como *Hamlet*, é também a tragédia do homem contemporâneo de Shakespeare, a tragédia política do humanismo do Renascimento. Uma tragédia na qual o mundo é despojado das ilusões. O rei Lear, lentamente, passo a passo, desce a grande escadaria para descobrir toda a atrocidade do mundo sobre o qual reinara e que ele não conhecia, para beber seu amargor até a borra. Ricardo II, brutalmente, num instante, é lançado no abismo. Mas com ele rompem-se os alicerces do mundo feudal. Ricardo não apenas foi expulso do trono. O Sol deixou de girar ao redor da Terra.

> Dá-me esse espelho, pois nele pretendo ler... Não tenho ainda rugas mais profundas? A dor golpeou tantas vezes meu rosto e não me causou feridas mais fundas? Oh! espelho adulador! Tu me enganas, da mesma maneira que meus favoritos na prosperidade. Este rosto é aquele mesmo que recebia diariamente dez mil homens sob seu teto doméstico? Este rosto é aquele que, semelhante ao Sol, cegava a todos quantos o contemplavam? Este é aquele rosto que arrostou tantas loucuras e que, no fim, foi arrostado por Bolingbroke? Uma glória frágil brilha sobre este rosto, tão frágil o rosto quanto a glória. *(Atira o espelho no chão.)* Aqui está ele, quebrado em cem pedaços! Repara, rei taciturno, na moral deste espetáculo [...] [Ibidem, IV, 1]

A tragédia de Ricardo II foi encenada no último degrau da escadaria. As principais cenas de *Ricardo III* desenrolam-se em sua primeira metade. Sem consciência, o trágico da história não existe. A tragédia começa no momento em que o rei percebe o funcionamento do Grande Mecanismo. Isso pode ocorrer quando ele cai como sua vítima, ou então quando é o carrasco. São essas precisamente as situações nas quais Shakespeare se entrega a seus grandes confrontos entre a ordem dos valores e a da história.

Ricardo III compara-se ele próprio a Maquiavel; de fato, ele é o príncipe. Em todo caso, um príncipe que leu *O príncipe*. Para ele, a política é prática pura, uma arte cuja finalidade é reinar. Ela é amoral, como a arte de construir pontes ou uma lição de esgrima. As paixões humanas, e os próprios homens, são a argila que se pode manipular à vontade. O mundo inteiro é um enorme pedaço de argila que se deixa moldar nas mãos. Ricardo III não é apenas o nome de um dos reis que subiram a grande escadaria, como tampouco apenas o protagonista de uma das muitas situações da realeza que Shakespeare mostrou em suas crônicas históricas. Ricardo III é a inteligência do Grande Mecanismo, sua vontade e sua consciência. Pela primeira vez, Shakespeare mostrou o rosto humano do Grande Mecanismo. Rosto terrível por sua feiúra e seu rictus cruel, mas rosto também fascinante.

7

Ricardo III é a primeira das grandes figuras dotadas por Shakespeare da totalidade da experiência histórica, a fim de concluir seu trágico acerto de contas com o mundo real. Este começa com o encontro de Ricardo e lady Ana. É uma das maiores cenas que Shakespeare escreveu, uma das maiores que já foram escritas.

Lady Ana acompanha o ataúde aberto, carregado por criados, que contém os restos mortais de seu sogro, o rei Henrique VI. Ricardo o assassinou na Torre. Antes ele já havia matado o marido de lady Ana, Eduardo, e seu pai, o conde de Warwick. Quando foi isso? No dia anterior? Há um ano, uma semana, um mês? Aqui, o tempo não existe. Ele é condensado numa única grande noite, numa longa semana de luto.

Ricardo barra o caminho ao cortejo fúnebre. E eis que, ao longo de seis breves minutos, contados no relógio do campanário, em três páginas do manuscrito shakespeariano, em quarenta e três réplicas, ele leva a mulher cujo marido, cujo pai e cujo sogro ele assassinou a consentir espontaneamente em unir-se a ele.

"Parai, vós que levais o cadáver, e colocai-o no chão" [*Ricardo III*, I, 2]. São as primeiras palavras de Ricardo. Lady Ana, como as fúrias das antigas tragédias, é apenas sofrimento e ódio. Mas lady Ana sabe perfeitamente em que tempo vive. Shakespeare, desde o primeiro instante, situa a cena num país de terror, onde o medo paralisa todos e ninguém está seguro sobre a própria vida. Os guardas fogem diante de Ricardo, os criados deixam o ataúde cair no chão. Nada mais pode espantar lady Ana. Ela já viu tudo: "Como? Tremeis? Tendes tanto medo? Ai! não vos culpo, pois sois mortais" [ibidem, I, 2].

Ela ficará sozinha com Ricardo. Ela perdeu todos os seus. Daí por diante está liberada do medo. Ela chora, suplica e maldiz, treme, zomba, vomita injúrias: "[...] não existe animal feroz que seja que não sinta alguma piedade!" [ibidem, I, 2].

E Ricardo responde: "Não sinto nenhuma, logo não sou animal" [ibidem, I, 2].

Shakespeare lembra uma vez mais que a cena se passa na Terra, o mais cruel dos planetas, e entre os homens, mais cruéis que os animais. E, a fim de concluir seu acerto de contas, ele busca as formas últimas, extremas, que assumem o amor e o sofrimento, o crime e o ódio. Por enquanto, lady Ana é a mais forte nesse duelo. Ricardo é insípido, tenta negar o crime, mente. Lady Ana força-o a confessar. E é somente então, nesse mundo despojado das aparências, no qual a violência é posta a descoberto e o assassino ergue-se frente à sua vítima, que Ricardo [Glócester] será mais forte que Ana. Ele admite que matou o rei.

> *Glócester* › Deixai que ele me agradeça o favor que lhe prestei, enviando-o para lá (ao céu)! Nascera para essa mansão e não para a Terra.
> *Ana* › E tu só nasceste para o inferno!
> *Glócester* › Não, para um outro lugar, se permitirdes que vos diga.
> *Ana* › Alguma masmorra.
> *Glócester* › Para o leito de vosso quarto. [Ibidem, I, 2]

Aqui é o momento da primeira vitória de Ricardo. Enquanto mentia, enquanto enganava e negava o crime, ele reconhecia a existência da ordem ética.

Agora, reduziu-a a pó. Eles estão sozinhos em cena. Mas não apenas em cena. Estão sozinhos num mundo de assassinatos, de violência, de opressão e de atrocidades.

> *Ana* › Que a insônia sobrevenha ao quarto onde repouses!
> *Glócester* › Assim será, senhora, até que me deite convosco.
> *Ana* › Espero que assim seja. [Ibidem, I, 2]

A partir desse momento, lady Ana está perdida. Ricardo retirou-lhe o chão de debaixo dos pés. Então era isto: todo esse mecanismo terrível, a morte de seus familiares, a prisão dos grandes senhores do reino, a luta pelo poder e pela coroa, foi feito por ela e apenas por ela! O mundo foi despojado das aparências, a ordem ética reduzida a pó, agora a história cessa de existir. Não há senão uma mulher, um homem e um oceano de sangue derramado.

> *Glócester* › Foi vossa beleza a causa desse efeito! Vossa beleza que me incitou, enquanto dormia, a empreender a destruição do gênero humano, contanto que pudesse viver uma hora em vosso seio encantador.
> *Ana* › Se tivesse certeza disto, homicida, juro-te que estas unhas dilacerariam a beleza de minhas faces! [Ibidem, I, 2]

Shakespeare tem o dom da clarividência psicológica. Nessa grande cena, violentamente, num agitado diálogo de frases curtas, ele faz suas viagem aos confins das trevas. Reduz o mundo às forças elementares: o ódio e o desejo. Lady Ana odeia ainda Ricardo, mas já está sozinha com seu ódio, num mundo onde existe apenas o desejo. Essa cena, há que decifrá-la com o auxílio de nossa própria experiência, há que reencontrar nela a noite da ocupação, a noite dos campos de concentração, a noite dos crimes políticos inumeráveis. Há que desvendar nela o tempo cruel que rompe todas as normas morais, quando sucessivamente a vítima torna-se carrasco e o carrasco, vítima. Lady Ana cospe ainda no rosto de Ricardo, mas esse já é seu último gesto, sua última defesa antes de se render.

Lady Ana não se entrega a Ricardo impelida pelo medo. Ela o seguirá para chegar ao fundo do poço. A fim de provar a si mesma que todas as leis do mundo deixaram de existir. Pois quando tudo está perdido só resta a lembrança, que é preciso igualmente matar dentro de si. É preciso matar-se ou matar dentro de si o último vestígio de pudor. Lady Ana deita-se no leito de Ricardo a fim de — como dizia Conrad — "mergulhar em elementos devastadores".

Se toda a história não é mais que uma grande carnificina, o que resta a não ser o abandono aos instintos, o salto nas trevas, a escolha entre a morte e o prazer?

O gênio de Shakespeare é ter imposto a Lady Ana essa escolha, justamente, a última e única escolha que lhe restou.

Ricardo estende-lhe sua espada:

> *Glócester* › Não, não pareis! Matei o rei Henrique! Mas foi vossa beleza que me provocou! Vamos, decidi-vos logo! Apunhalei o jovem Eduardo! Mas foi vosso rosto celestial que me guiou! *(Ana deixa cair a espada.)*
>
> [...]
>
> *Ana* › [...] Embora deseje tua morte, não quisera ser teu carrasco! [Ibidem, I, 2]

Meio século mais tarde, uma outra tragédia foi escrita, na qual também se apresenta diante de uma mulher o homem que matou seu pai. O pai de Ximena havia ofendido o pai de Rodrigo, e Rodrigo vingou a humilhação de seu pai. Agora Ximena deve vingar seu próprio pai e exige a cabeça de Rodrigo. Ao longo de toda a tragédia, o amor e o dever mantêm um diálogo em fluentes alexandrinos, cujo ritmo de ferro não será rompido um só instante. O mundo de Corneille é cruel, igualmente, mas nem a ordem ética nem a ordem intelectual foram perturbadas por isso. A honra, o amor e a lei subsistem. Nas tragédias da realeza de Shakespeare existem apenas o ódio, o desejo e a violência; existe apenas o Grande Mecanismo que transforma o carrasco em vítima e a vítima, em carrasco. Os heróis de Corneille são dignos e seguros de si. Não têm dúvidas, em nenhum instante a paixão torce seus lábios. Vivem num mundo que jamais estremeceu. E talvez por isso nos pareçam pessoas de outro planeta. Sob os olhos dos espectadores, disputam a grande corrida da nobreza da alma, mas esta lhes custa muito pouco, não os modifica interiormente. E não posso deixar de preferir, à esplêndida retórica de Corneille, em que a paixão é declinada segundo as regras de uma gramática imutável, estas frases curtas e violentas do diálogo shakespeariano:

> *Ana* › Quisera conhecer teu coração!
> *Glócester* › Está representado por minha língua!
> *Ana* › Temo que ambos sejam falsos!
> *Glócester* › Então, nunca houve homem sincero!
> *Ana* › Bem, bem, coloca de novo tua espada.
> *Glócester* › Então fazemos as pazes?
> *Ana* › Isto só sabereis mais tarde.
> *Glócester* › Mas posso guardar esperança?
> *Ana* › Todos os homens, acredito, vivem de esperança. [Ibidem, I, 2]

Os heróis de Corneille são mais fortes que o mundo e não há trevas no fundo de suas almas. Mas essa lady Ana que cospe no rosto do assassino de seu marido, para em seguida deitar-se com ele, parece-me mais humana ou talvez apenas mais contemporânea que a majestosa Ximena. Em Shakespeare, todos os valores humanos são friáveis e o mundo é mais forte que o homem. O implacável rolo compressor da história esmaga tudo e todos. O homem é definido pela situação na qual se encontra, pelo degrau que alcança na escadaria. E esse degrau determina toda a sua liberdade de escolha.

Em *Ricardo II*, Shakespeare destronou não apenas um rei, mas a idéia do poder monárquico. Em *Ricardo III*, ele mostra como toda a ordem ética desmorona. Ricardo II, depois da grande cena da abdicação, pede que lhe tragam um espelho. E, quando nele vê seu rosto inalterado, quebra-o atirando-o ao chão. O rei tornou-se um homem; arrancaram a coroa da cabeça do ungido do Senhor. E o mundo não tremeu em suas fundações? E nada mudou, nem mesmo seu próprio rosto? Então a coroa era apenas uma aparência.

Ricardo III, depois de ter levado lady Ana para seu quarto de dormir, pede igualmente um espelho. Tudo revelou-se aparência: a fidelidade, o amor, o próprio ódio. O crime é impune, a beleza desposou a feiúra, o destino humano é argila que se pode moldar nas mãos. Não há nem Deus, nem direito.

> [...] tendo Deus, a consciência dela e esse ataúde contra mim! E eu, sem ninguém que ampare minha causa, a não ser o diabo em pessoa e olhares dissimulados? E ainda a conquisto! O mundo inteiro contra o nada! [Ibidem, I, 2]

Ricardo III reclama um espelho. Mas ele é mais inteligente que Ricardo II. Reclama um espelho, mas chama ao mesmo tempo seus alfaiates para que lhe cortem um novo traje.

8

Shakespeare contempla esse mecanismo inexorável dos reinados, sem o terror medieval e sem as ilusões do início do Renascimento. O Sol não gira ao redor da Terra; não existem nem ordem das esferas, nem ordem da natureza. O rei não é o ungido do Senhor, e a política é apenas a arte de conquistar e de conservar o poder. O mundo é um espetáculo semelhante à tempestade e ao furacão; a frágil aveleira fica estendida no chão, as grandes árvores majestosas caem, raízes arrancadas. Cruel é a ordem da história, ameaçadora é a ordem da natureza, terríveis são as paixões que brotam no coração humano.

Shakespeare só invoca as imagens da utopia do Renascimento nas comédias. Os amantes encontram um ao outro na floresta das Ardenas, o filho recupera a herança da qual fora despojado, um príncipe justo é restaurado em seu trono. Contudo, mesmo a utopia da floresta das Ardenas e o sonho febril da noite de verão são dilacerados por contradições internas. A harmonia é breve e o instante de silêncio dura pouco. A pastoral é perturbada pela amarga zombaria de Jacques.[4]

De toda a produção de Shakespeare anterior ao ano 1600, que no século XIX os historiadores da literatura qualificaram de otimista, somente *Henrique IV* — entre as obras-primas, pelo menos — poderia ser classificada de peça serena. Nos dois *Ricardos* e nos outros *Henriques*, a história é a única *dramatis personæ*. Em *Henrique IV*, o herói é Falstaff.

Os grandes barões feudais continuam a matar uns aos outros. O rei Henrique IV, que acaba de destronar Ricardo II, que mandou decapitar ou assassinar seus partidários, não redimiu seus crimes por uma peregrinação à Terra Santa. Seus aliados, os que o fizeram subir ao trono, revoltam-se. Para eles, Henrique é um novo tirano. O País de Gales e a Escócia sublevam-se. Uma vez mais a história recomeça, desde o início. Mas, em *Henrique IV*, a história não é senão um dos numerosos personagens do drama. Este não se desenrola unicamente no palácio real ou no pátio dos castelos feudais. Não se passa mais apenas nos campos de batalha, na prisão da Torre ou na rua de Londres que burgueses intimidados, muito curvados, atravessam rapidamente. Nas imediações do palácio real há uma taverna chamada Cabeça de Javali, e ali Falstaff é rei. Entre os capítulos sucessivos de uma severa crônica histórica, é bruscamente inserida uma deliciosa comédia do Renascimento, sobre um gordo fidalgo que há dezenas de anos não consegue mais avistar os joelhos, escondidos por seu ventre enorme.

Prefiro os dois *Ricardos* a *Henrique IV*. Para mim, representam um tipo de tragédia infinitamente mais profunda e austera. Nelas Shakespeare desnuda o mecanismo do poder de uma forma direta, sem recorrer a subterfúgios, sem construir uma ficção. Ele destrona a majestade real, despoja-a de toda ilusão. Para isso bastam-lhe a ordem sucessiva dos reinados e o mecanismo mesmo da história. Em *Henrique IV* a situação é diferente. O herdeiro do trono é o futuro herói nacional que baterá os franceses em Azincourt. *Henrique IV* já é uma epopéia patriótica.

Shakespeare jamais renuncia aos grandes confrontos. Só que os ordena de modo peculiar. Ele opõe aos barões que se entredilaceram o personagem gargantuesco de Falstaff. Sir João Falstaff não é somente a personificação da voracidade de viver própria ao Renascimento, de seu riso tonitruante que escarnece do céu e do inferno, da coroa e de todas as outras prerrogativas reais. Esse cavaleiro obeso possui uma sabedoria e uma experiência plebéias. Ele não se deixará vencer pela história. O Falstaff de Shakespeare caçoa.

Henrique IV contém duas cenas magníficas. A primeira é quando Falstaff, nomeado pelo príncipe capitão de infantaria, marcha com seu destacamento para juntar-se ao exército. Ele recrutou apenas coxos, mendigos e inválidos. O jovem príncipe contempla com pavor essa tropa lastimável. Mas Falstaff lhe responde, imperturbável:

> Bons para serem surrados; carne para canhão, carne para canhão! Encherão um buraco tão bem quanto os melhores. Psiu! meu caro, homens mortais! Homens mortais! [*Henrique IV*, 1.ª parte, IV, 2]

Toda essa cena poderia transpor-se tal e qual ao teatro de Brecht. E é somente depois de tê-la lido que se compreende tudo o que Brecht tomou de Shakespeare.

A segunda cena é Falstaff no campo de batalha. Ele procura a seu redor onde melhor se esconder. E monologa:

> Que é a honra? Uma palavra. Que há nesta palavra honra? Ar. Encantadora vantagem! Quem a possui? Quem morreu na quarta-feira. Ele a sente? Não. Escuta-a? Não. É, então, uma coisa insensível? Sim, para os mortos. Mas não poderia viver com os vivos? Não. Por quê? A maledicência não permitiria. Logo, eu não a quero. A honra é um simples escudo de armas, e assim termina meu catecismo. [Ibidem, V, 1]

Em *Henrique IV*, duas Inglaterras são constantemente confrontadas. Os barões feudais matam-se mutuamente; o jovem herdeiro do trono rouba os comerciantes ao longo das estradas e com um bando de maltrapilhos leva uma vida alegre nas tavernas. *Henrique IV* é um dos raros dramas apologéticos de Shakespeare. O jovem príncipe amadurecerá e se tornará um rei sábio e valente. Contudo, a moral da história é bastante venenosa. Verifica-se que a companhia de Falstaff e dos larápios é uma escola de realeza bem melhor que a carnificina medieval. De resto, essas duas ocupações não diferem tanto assim uma da outra. Basta lembrar *Rei João*:

> Primo, parte para a Inglaterra; toma depressa a dianteira; e, antes de nossa chegada, procura esvaziar os sacos desses abades ambiciosos; põe em liberdade os anjos[5] encarcerados. É preciso que a guerra esfaimada seja alimentada pelo seio abundante da paz. [*Rei João*, III, 3]

9

Pela última vez, devemos voltar à metáfora shakespeariana da grande escadaria. Ricardo II cresce com a tragédia. Na primeira metade da escadaria, ele é apenas um nome de rei; somente no último degrau se produz esse grande crescimento trágico. Ele reconquistou seu rosto humano. A ótica dramática de *Ricardo III* é inversa. Na primeira parte da tragédia, Ricardo é a inteligência do Grande Mecanismo, o demiurgo da história, o príncipe de Maquiavel. Mas Shakespeare é mais inteligente que o autor de *O príncipe*. À medida que sobe a grande escadaria, Ricardo III fica cada vez menor. Como se o Grande Mecanismo tivesse se apoderado dele e o devorado. Ele se torna aos poucos uma de suas peças. Deixou de ser o carrasco, tornou-se vítima. Foi pego na engrenagem.

O príncipe criava a história. O mundo inteiro era um pedaço de argila que ele moldava com as mãos. Agora ele próprio é um pedaço de argila que um outro manuseia. Nas crônicas históricas, o que sempre me espanta é a maneira como Shakespeare percebe o instante preciso em que a história coloca ante um impasse o príncipe até então todo-poderoso. Quando aquele que criava a história, ou imaginava criá-la, não passa de um joguete dela. Quando o Grande Mecanismo se mostra mais forte que aquele que o pusera em movimento.

No último ato da tragédia, Ricardo III não é mais que o nome de um rei perseguido. A cena transporta-se de campo de batalha para campo de batalha. Perseguem-no. Ele foge. Está cada vez mais fraco. Vão apanhá-lo. Ele tenta apenas salvar a vida: "Um cavalo! um cavalo! Meu reino por um cavalo!" [*Ricardo III*, V, 4].

Eis assim o quanto valiam seus esforços. Eis assim o verdadeiro preço do poder, da história, o preço da coroa do ungido do Senhor. Um bom cavalo vale mais que qualquer reino. É a última palavra do grande ciclo das crônicas históricas de Shakespeare.

Se quisermos no mundo de Shakespeare decifrar nossa própria época, é preciso rejeitar as analogias históricas e as semelhanças externas, por mais gritantes e flagrantes que sejam. A luta pelo poder assume com freqüência as mesmas formas. Ouvimos o riso de Ricardo, vimos as reverências do senhor prefeito, lembramo-nos da voz de lorde Hastings pronunciando contra si mesmo uma sentença de morte. Porém, mais contemporâneo que as analogias externas é o olhar trágico do homem do Renascimento, que começou a edificar o mundo à medida de seus próprios sonhos e de repente viu, em toda a ordem social, em todas as formas do poder, apenas um mecanismo atroz, despojado de toda ideologia. Um cavalo por um reino? O preço é justo...

10

Em 1958, na Casa da Cultura de Varsóvia, Jacek Woszczerowicz nos representou, não, nos mostrou, acompanhado de alguns atores, três ou quatro cenas de *Ricardo III*. A sala estava lotada e o estreito tablado, quase coberto pela multidão. A iluminação era normal, não havia acessórios. Woszczerowicz tirou seu casaco: vestia uma espécie de pulôver escuro cuja gola subia até o queixo. Ele arregaçou a manga esquerda: o coto do braço de Ricardo apareceu. Na mão direita havia um grande anel no indicador. Nada mais. Lady Ana usava um vestido comum. O homem de pulôver escuro havia assassinado seu pai e seu marido, e agora lhe exigia que se deitasse com ele. O pulôver que ocultava uma parte do queixo parecia uma couraça. Mas é preciso uma armadura para assassinar? Eu jamais tinha visto um Shakespeare como esse. Tão denso. E então passei a esperar Woszczerowicz no papel de Ricardo, que finalmente, no começo do inverno de 1960, representou no teatro Atheneum de Varsóvia.

Ele dá rapidamente alguns passos, arrastando ligeiramente a perna. Depois, fica imóvel. Começa a rir. Diz que a guerra acabou, que a paz está aí, que enfim pode depor sua espada embotada. Barras de ferro descem do alto do palco, formando o fundo da cena. Ricardo fala a si mesmo, não a nós. Ri mais uma vez, de si mesmo, não de nós. Sua face tem um aspecto grosseiro, os cabelos estão em desalinho, e ele veste um manto sujo e amarrotado. Woszczerowicz poderia ter iniciado do mesmo modo o papel de Sganarelle: com a mesma máscara, no mesmo tom, com o mesmo riso. Ele acaba de tirar o manto, vemos pender o coto do seu braço esquerdo.

Laurence Olivier, desde o início, fascinava. Sua deformidade era apenas levemente indicada; ele era magnífico e terrível, era o irmão do rei. Woszczerowicz fala de paz — rindo. Esse anão disforme começa como um bufão. Eis aí a primeira descoberta e o primeiro choque. Ele é menor que todos os outros, precisa esticar o pescoço para mirá-los nos olhos. Ele sabe que é cômico. Ele sabe disso, sabe de tudo.

No século XIX, Ricardo era representado no estilo trágico por atores de tragédia, que faziam dele um doente, um criminoso, um "super-homem". Woszczerowicz é o primeiro a construir o personagem de Ricardo recorrendo a todos os meios disponíveis ao ator cômico. Seu Ricardo é exagerado, cai de joelhos, arremeda a piedade e a cólera, a bondade de alma, a raiva e o desejo, mesmo a crueldade. Seu Ricardo domina todas as situações, não se identifica com elas, apenas as representa. Ele não é, apenas finge ser. Woszczerowicz é um grande ator. Mas seu Ricardo é um ator ainda maior. Um ator no sentido literal é aquele que joga e ganha. No jargão judiciário, ator é o litigante, não o acusado. Falamos nos mesmos termos dos grandes atores da história. Eles jogam e ganham. Não se envergonham de ser farsantes. Do mesmo modo, um ator não se envergonha de nenhum dos papéis que deve representar. Pois está apenas representando. Está acima de seus papéis. Se é o diretor de cena, ele escolhe seu próprio papel e impõe a situação. Então, tudo para ele é teatro. Ele "engana" todo mundo. Quando está completamente só, pode rir. Pode inclusive admitir que é um bufão. Um superbufão.

Shakespeare adorava comparar a vida a um teatro. A comparação é antiga, mas foi preciso Shakespeare para que ela adquirisse profundidade e acuidade. O *Theatrum Mundi* não é nem trágico, nem cômico. Ele encerra todos os atores, os trágicos e os cômicos. Qual é nesse teatro o papel do tirano? Ricardo é tão impessoal quanto a história. Ele é a consciência e a inteligência do Grande Mecanismo. Põe em marcha o rolo compressor da história, para que este em seguida o esmague. Ricardo não é nem sequer cruel. Nenhuma psicologia saberia circunscrevê-lo. Ele não é senão a história mesma. Um de seus capítulos incessantemente repetidos. Ele não tem rosto.

Mas o ator que representa Ricardo deve ter um rosto. O Ricardo de Woszczerowicz tem a face grosseira e ri. Esse riso é perturbador. O mais terrível dos tiranos é aquele que se considera um bufão. E ao mundo inteiro, uma bufonaria. De todos os intérpretes, Woszczerowicz é o primeiro a ter decifrado assim Shakespeare. Maravilhosamente, em minha opinião. Ele começa o papel como bufão e faz de sua bufonaria a matéria mesma do papel. Todos os gestos estão nesse registro. Os gestos astuciosos e os cruéis, os amorosos e os imperiosos. Mas a bufonaria não se reduz aos gestos. É uma filosofia. É a forma mais acabada do desprezo. Do desprezo absoluto.

Ricardo foi coroado rei. Agora ele traz sobre os ombros o manto real. Que foi confeccionado no espaço de algumas horas. Os outros podem enfeitar-se, mas ele não tem necessidade de adereços. Está sempre com pressa. Os outros têm tempo para as futilidades; só ele não tem tempo. Acabam de trazer para o palco vazio o trono, o qual se assemelha a uma forca feita de tábuas pregadas. Eis agora o anão empoleirado lá no alto, como uma aranha. Segura nas mãos as insígnias reais, que despreza, como ao resto. Rola o cetro sob o pé. O que é o cetro? Um bastão dourado. Ricardo sabe o preço desse bastão.

Somente no último ato ele cessa de bancar o bufão. Até então, arremedara os acessos de raiva e de loucura, a devoção e inclusive o medo. Agora, está com medo de verdade. Antes, escolhia os papéis e os dominava. Agora, não é mais do que ele próprio: um homem que querem assassinar. Esse papel, Ricardo não quer aceitar, mas deve fazê-lo. Ele não ri mais. É apenas um anão disforme e estúpido. Dentro de instantes, será sangrado como um porco. Arrancarão a coroa da cabeça de um cadáver. Um novo rei, muito jovem, falará novamente de paz. Barras de ferro descerão do alto do palco para formar o fundo da cena. Henrique VII falará de paz, de misericórdia, de justiça. Mas, de repente, dará uma risada demente como a de Ricardo e, por um segundo, o mesmo esgar torcerá seu rosto. As barras de ferro descem. O rosto do novo rei está radiante de novo.

Hamlet nesta metade de século

Elegia de Fortimbrás

Agora estás em paz, Hamlet, cumpriste teu papel,
estás em paz. O resto não é silêncio mas pertence a mim,
escolheste a parte mais fácil, a estocada elegante;
mas o que é a morte heróica comparada à eterna vigilância,
com a fria esfera numa das mãos sobre o mais alto assento,
tendo sob os olhos o formigueiro e o mostrador do relógio?
Adeus, Príncipe, um projeto de canalização me espera
e um decreto relativo às prostitutas e aos mendigos;
devo também pensar num sistema melhor de prisões
— disseste bem: a Dinamarca é uma prisão.
Devo ocupar-me de meus afazeres. Esta noite nasceu
uma estrela chamada Hamlet. Jamais nos encontraremos,
minha história não será o objeto de nenhuma tragédia.[1]

1

A bibliografia das teses e estudos sobre *Hamlet* daria um volume duas vezes maior que a lista telefônica de Varsóvia. Jamais se escreveu tanto sobre qualquer dinamarquês de carne e osso. O príncipe de Shakespeare é indiscutivelmente o mais célebre cidadão da Dinamarca. Glosas e comentários avolumam-se em torno de Hamlet. Ele é um dos raros heróis literários a viver fora do texto, a viver fora do teatro. Seu nome tem significado inclusive para os que jamais leram ou viram uma peça de Shakespeare. Sob esse aspecto, ele é comparável à *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. Mesmo antes de termos visto esse quadro, já sabemos que a Gioconda sorri. Seu sorriso de certo modo separou-se do quadro. Contém não apenas o que Leonardo exprimiu, mas igualmente tudo o que se escreveu a seu respeito. Muitas garotas, mulheres, poetas e pintores tentaram adivinhar o segredo desse sorriso. Não é mais apenas a Mona Lisa que sorri agora para nós, e sim todos os que quiseram surpreender seu sorriso. E todos os que o imitaram.

Esse também é o caso de *Hamlet*, e principalmente de *Hamlet* no teatro. Pois, entre nós e o texto, interpõem-se não mais apenas a vida autônoma desse drama na vida cultural, mas também o tamanho puro e simples do texto. *Hamlet* não pode ser encenado integralmente, pois a representação duraria cerca de seis horas. É preciso escolher, resumir, cortar. Podemos representar apenas um dos *Hamlets* latentes nesse superdrama. Será sempre um *Hamlet* mais pobre que o de Shakespeare, mas pode ser igualmente um *Hamlet* enriquecido de todo o nosso tempo. Pode ser assim, mas prefiro dizer: deve ser assim.

Pois, simplesmente, é impossível representar *Hamlet*. Talvez por isso ele é tão tentador para diretores e atores. Muitas gerações reconheceram seus traços nele. E a genialidade de Shakespeare talvez resida no fato de a peça servir como um espelho. Um *Hamlet* perfeito seria ao mesmo tempo o *Hamlet* mais shakespeariano e o mais contemporâneo. Isso é possível? Não sei. Mas somente assim podemos apreciar cada uma de suas encenações, perguntando-nos o quanto contém de Shakespeare e o quanto contém de nós mesmos.

Não se trata de modo algum — preciso dizer? — de uma atualidade forçada, de um *Hamlet* encenado numa *cave* de jovens existencialistas. Aliás, ele já foi representado de fraque ou em roupas de circo, em armadura medieval ou trajes do Renascimento. O que interessa não é o vestuário. O importante é chegar, por intermédio do texto de Shakespeare, à nossa experiência contemporânea, à nossa angústia e à nossa sensibilidade.

Hamlet comporta muitos temas: a política, a violência e a moral, a discussão sobre a divergência entre teoria e prática, sobre os fins últimos e o sentido da vida; é uma tragédia de amor, bem como um drama familiar, nacional, filosófico, escatológico e metafísico. Tudo o que quisermos! E, além do mais, inclui uma profunda análise psicológica, uma intriga sangrenta, um duelo, uma grande carnificina. Pode-se escolher. Mas é preciso saber o que se escolhe, e por quê.

2

O *Hamlet* apresentado em Cracóvia algumas semanas depois do XX Congresso do Partido Comunista da URSS[2] dura três horas. Nem um minuto a mais. É um drama vivo e transparente, tenso e feroz, moderno e lógico, reduzido a um único problema. É um drama político por excelência. "Há algo de podre no reino da Dinamarca": tal é o primeiro acorde da nova atualidade de *Hamlet*. Depois, num tom mais abafado: "A Dinamarca é uma prisão", três vezes repetido. Enfim, a esplêndida cena dos coveiros, desembaraçada de toda metafísica, brutal e sem equívoco. Os coveiros sabem para quem cavam tumbas. "A força é mais sólida que a Igreja", eles dizem.

A palavra que mais se ouve em cena é "vigiar". Aqui todos são vigiados, sem exceção, constantemente. Polônio, ministro do rei criminoso, chega a enviar um homem à França para seguir seu próprio filho. Shakespeare era realmente genial. Escutemos o ministro:

> O que primeiro deverás averiguar é quais são os dinamarqueses existentes em Paris, quem são, como e de que maneira vivem e onde moram, em que sociedade, que gastos fazem, e, descobrindo por tais rodeios e perguntas indiretas os que conhecem meu filho, tu te aproximarás muito mais de teu objetivo do que conseguirias com tuas investigações particulares. Apresenta-te como se o conhecesses de vista [...] [*Hamlet*, II, I]

No castelo de Elsenor, alguém se esconde atrás de cada cortina. O bom ministro não confia sequer na rainha. Ouçamo-lo novamente:

> [...] bom será que algum outro ouvinte, além de sua mãe (já que a natural ternura as faz parciais), escute em condições vantajosas a conversação. [Ibidem, III, 3]

No castelo de Elsenor, tudo é corroído pelo medo: o casamento, o amor, a amizade.

Que terríveis experiências devem ter sido as de Shakespeare à época do complô e da execução de Essex, para ter visto a maneira como funciona o Grande Mecanismo! Escutemos o rei. Ele acaba de mandar chamar os jovens amigos de Hamlet:

> Peço, pois, a ambos, que fostes educados com ele desde a infância, amigos de juventude e familiares de seus gostos, que aceiteis permanecer algum tempo em nossa corte, a fim de levá-lo em vossa companhia aos prazeres e ver se, recolhendo todos os indícios que a ocasião vos oferecer, conseguis esclarecer qual seja a causa, para nós desconhecida, que assim o aflige, para que, uma vez descoberta, possa ser remediada. [Ibidem, II, 2]

Shakespeare era realmente genial: "Ajudai-nos, talvez possamos ainda curá-lo". O tio assassino deve manter uma vigilância constante sobre Hamlet. Por que não quer deixá-lo abandonar a Dinamarca? Sua presença na corte é tão incômoda: ele lembra o que todos gostariam de esquecer. Será que suspeita de alguma coisa? O melhor seria negar-lhe o passaporte e tê-lo sob controle? Ou talvez o rei preferisse livrar-se o mais depressa de Hamlet, mas tenha cedido à rainha, que quer ter o filho junto de si? E ela, o que pensa? Sente-se culpada? O que sabe a rainha? Ela passou pela paixão, pelo crime e pelo silêncio. Precisou sufocar tudo dentro de si. Pode-se sentir um vulcão debaixo de sua calma.

Nesse grande jogo, Ofélia também é envolvida. Espiam suas conversas, interrogam-na, interceptam suas cartas. É verdade que ela mesma as entrega. É ao mesmo tempo uma peça do Mecanismo e sua vítima. Pois a política, aqui, pesa sobre cada sentimento e não existe escapatória. Todos os personagens do drama são asfixiados por ela. Só falam de política. É uma espécie de loucura.

Hamlet ama Ofélia. Mas sabe que é vigiado, e tem em mente outras questões importantes. Esse amor aos poucos se dissipa. Não há lugar para o amor nesse mundo. O grito dramático de Hamlet: "Entra para um convento!" não se dirige apenas a Ofélia; é destinado também aos que espiam os amantes. Para que confirmem a impressão de sua suposta loucura. Mas, para Hamlet e para Ofélia, ele significa que num mundo onde reina o crime não há lugar para o amor.

Hamlet foi encenado em Cracóvia, em 1956, sem ambigüidade e com uma clareza de causar medo. Indiscutivelmente, é um *Hamlet* simplificado. Mas, também indiscutivelmente, é um *Hamlet* tão sugestivo que, depois do espetáculo, quando me reporto ao texto, só vejo nele o drama do crime político. A questão clássica — Hamlet finge a loucura ou está louco? — a encenação de Cracóvia responde: Hamlet finge a loucura, com sangue frio usa a máscara da loucura a fim de executar um golpe de Estado; Hamlet está louco, pois, quando a política elimina todos os outros sentimentos, ela própria se torna uma imensa loucura.

Nada tenho contra essa interpretação. E não sinto falta de nenhum dos outros Hamlets: nem o moralista, incapaz de traçar uma clara fronteira entre o bem e o mal; nem o intelectual, que não consegue encontrar uma razão suficiente para agir; nem o filósofo, para o qual a existência do mundo é algo duvidoso.

A todos esses prefiro o jovem contaminado pela política, despojado de suas ilusões, sarcástico, apaixonado e brutal. Ele é revoltado como os jovens, mas ao mesmo tempo tem dentro de si algo do encanto de um James Dean. Possui uma paixão inextinguível. Em alguns momentos é infantil em sua brutalidade, e incontestavelmente mais primitivo que todos os Hamlets anteriores. A ação é seu forte, não a reflexão. Ele é furioso e embriaga-se de sua própria indignação. É o Hamlet polonês posterior ao XX Congresso. Um entre muitos outros. Ainda não experimenta as grandes interrogações morais, mas não é primário. Ele quer saber se, realmente, seu pai foi assassinado. Não pode confiar plenamente no fantasma — em nenhum fantasma. Busca provas mais convincentes, organizando para isso o teste psicológico que é a encenação do crime. Ele abomina o mundo, e é o motivo pelo qual sacrifica Ofélia. Mas não recua diante do golpe de Estado, embora saiba que um golpe de Estado é algo difícil. Ele pesa os prós e os contras. É um conspirador nato. "Ser" significa para ele vingar seu pai e assassinar o rei; "não ser" — renunciar à luta.

É significativo que Hans Reichenbach chegue a conclusões muito semelhantes. Em seu último livro publicado em vida, *O surgimento de uma filosofia científica*, ele dedica de maneira inesperada duas páginas ao monólogo de Hamlet. Reichenbach foi um dos mais notáveis representantes do neopositivismo contemporâneo; ocupava-se da aplicação da teoria da probabilidade a diversas disciplinas. No monólogo de Hamlet, ele vê o diálogo interior entre o lógico e o homem político. Trata-se do cálculo das probabilidades da justeza moral do ato. Sem as experiências vividas durante e após a guerra, jamais um neopositivista teria escrito essas duas breves páginas.

Mas o *Hamlet* de Cracóvia é moderno não apenas porque o problema é atualizado. Ele é moderno em sua psicologia e em seu caráter dramático. Desenvolve-se sob pressão, assim como nossa vida. Despojado dos grandes monólogos, livre de todo aspecto descritivo, ele possui a violência dos conflitos da atualidade. Mistura de política, de erotismo e de arrivismo, brutalidade das reações, rapidez dos desfechos. Nesse *Hamlet* há inclusive os "blecautes" do moderno cabaré político, e um grande humor irônico. Releiamos Shakespeare:

> *Rei* › Então, Hamlet, onde está Polônio?
> *Hamlet* › Ceando.
> *Rei* › Ceando! Onde?
> *Hamlet* › Não onde come, mas onde está sendo comido. [Ibidem, IV, 3]

Esse gracejo poderia figurar em um Pequeno Dicionário do Surrealismo. É do mesmo estilo. E comporta igualmente um duplo sentido, um deles zombeteiro, o outro cruel.

3

Hamlet é como uma esponja. A menos que seja estilizado ou representado como uma antigüidade, ele absorve imediatamente todos os problemas de nosso tempo. Essa é a mais estranha das peças que jamais foram escritas; precisamente por suas lacunas, por sua incompletude. *Hamlet* é um grande roteiro no qual cada um dos personagens deve representar um papel mais ou menos trágico e cruel, e tem coisas magníficas a dizer. Cada um tem uma tarefa irrevogável a cumprir, que lhe é imposta pelo autor. Esse roteiro é independente de seus heróis; é anterior. Ele define a situação, determina as relações mútuas dos personagens, impõe-lhes os gestos e as falas. Mas não diz quem são esses heróis. Trata-se de algo exterior a eles. Eis por que o roteiro de *Hamlet* pode ser encenado por diferentes tipos de heróis.

O ator sempre entra num papel pronto, escrito apenas para ele. Sob esse aspecto, evidentemente, *Hamlet* não difere em nada das outras peças. No primeiro ensaio, os atores sentam-se em volta de uma mesa. "Você será o rei", diz o diretor, "e a senhora, Ofélia, e você aí, Laertes. Passemos agora à leitura da peça." A questão é que na própria peça coisas semelhantes acontecem. Hamlet, Ofélia e Laertes devem também desempenhar papéis que lhes são impostos, contra os quais se revoltam. São os atores de um drama que nem sempre compreendem até o final, mas no qual se acham envolvidos. O roteiro dita os atos dos personagens que desempenham o drama, mas não decide, não deve obrigatoriamente decidir os motivos de seu comportamento, nem de sua psicologia. Isso vale tanto para o teatro quanto para a vida.

A organização decide cometer um atentado. O plano da ação é minuciosamente traçado: o lugar, os executantes, a retaguarda, os reforços, a retirada. Feito isso, cumpre distribuir os papéis. Você vai ficar na esquina dessa ou daquela rua e tirará o lenço quando avistar um carro cinzento. Quanto a você, irá até Z e trará uma caixa de granadas que colocará no portão de garagem número 12. Você vai disparar em direção de W e fugirá em direção de M. As tarefas são distribuídas, os papéis definidos. Até mesmo os gestos são especificados. Mas o rapaz que deve disparar na direção W pode muito bem, na noite anterior, ter lido Rimbaud ou se embriagado de vodca, ou ter feito as duas coisas. Pode ser um jovem filósofo ou um simples desordeiro. A garota que deve trazer as granadas pode estar perdidamente apaixonada ou ser uma mulher da vida. Ou ambas as coisas. Nem por isso o plano do atentado é modificado. O roteiro permanece o mesmo.

Pode-se resumir *Hamlet* de diversas maneiras: fazer dele uma crônica histórica, um romance policial ou um drama filosófico. Seguramente serão três peças diferentes, embora Shakespeare tenha escrito todas as três. Mas, se resumirmos bem, o roteiro dessas três peças será idêntico. Com a única diferença de que a cada vez serão uma outra Ofélia, um outro Hamlet e um outro Laertes que farão os papéis. Os papéis são os mesmos, mas representados por diferentes personagens.

Examinemos portanto o roteiro. Pois, afinal de contas, Shakespeare escreveu ou pelo menos transformou um velho roteiro.[3] E escreveu os papéis. Mas ele não os distribuiu: é a época que distribui os papéis. Cada época, sucessivamente. Ela é que envia seus Polônios, seus Fortimbrás, seus Hamlets e suas Ofélias ao palco. Antes, eles devem se aprontar nos camarins. Mas não por muito tempo. Podem colocar enormes perucas, raspar o bigode ou pôr uma barba postiça, enfiar calções medievais ou jogar sobre o ombro um manto à Byron, representar vestindo uma armadura ou roupas comuns. Isso não altera em grande coisa o fundo da questão. Contanto apenas que não se maquiem muito exageradamente. Pois devem ter o rosto de hoje. Caso contrário, não representarão *Hamlet*, mas uma peça de costumes.

Em seu *Pequeno órganon para o teatro*, Bertolt Brecht escreveu:

> O teatro deveria estar sempre consciente das necessidades de sua época. Tomemos *Hamlet*, essa peça repisada, como exemplo de interpretação. Nas sombrias e sangrentas circunstâncias em que escrevo estas linhas, ante o espetáculo dos crimes perpetrados pelas classes dirigentes e a tendência geral a duvidar de uma razão que não cessa de ser mal usada, creio poder ler essa peça da seguinte maneira: é um tempo de guerra. O rei da Dinamarca, pai de Hamlet, matou o rei da Noruega durante uma guerra de rapina em que obteve a vitória. No momento em que Fortimbrás, o filho do rei da Noruega, reúne um exército para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é morto por seu próprio irmão. Tornados reis, os irmãos dos reis desaparecidos evitam a guerra: fazem um acordo cujos termos estabelecem que as tropas norueguesas poderão atravessar a Dinamarca para ir saquear a Polônia. Ora, eis que o jovem Hamlet é chamado pelo espírito de seu pai, de humor sempre belicoso, a vingar sua morte. Depois de hesitar em responder ao crime com o crime, ele resolve exilar-se, quando encontra, na costa, o jovem Fortimbrás, o qual comanda suas tropas a caminho da Polônia. Seguindo esse exemplo, ele retorna para massacrar seu tio e sua mãe, e, vítima ele próprio da carnificina, abandona a Dinamarca ao norueguês. Através desses acontecimentos, vemos Hamlet, jovem já crescido, aplicar de forma bastante lastimável a razão nova que trouxera da Universidade de Wittenberg. No mundo feudal que ele reencontra, essa razão é um obstáculo à ação. Frente às práticas insensatas, ela nada tem de prático. Hamlet cai, vítima trágica da contradição entre esses atos insensatos e seus belos raciocínios.

Brecht escreveu seu *Pequeno órganon* durante a Segunda Guerra Mundial; assim, não surpreende que tenha visto na tragédia de Shakespeare, antes de tudo, exércitos em marcha devastando o país, guerras de conquista, a importância da razão. O drama pessoal de Hamlet ou os infortúnios da sensível Ofélia eram irrisórios, frente à imensidão da história. Brecht estava sensibilizado pelo aspecto político de *Hamlet*; as imagens do conflito histórico o interessavam mais que os abismos da alma do príncipe dinamarquês. Apesar de numerosas diferenças, o ponto de partida das encenações polonesas de *Hamlet*, de 1956 e 1959, era muito semelhante. *Hamlet* era em 1956 uma peça política e não havia deixado de sê-lo em 1959, embora nesse meio tempo o príncipe da Dinamarca tivesse passado por novas experiências e se tornado um personagem bem mais complexo.

Examinemos portanto o roteiro, a fim de ver quais são aqui os papéis a distribuir. Pois já sabemos que são personagens contemporâneos que os encenam. *Hamlet*, considerado como um roteiro, é a história de três rapazes e de uma moça. Os rapazes têm a mesma idade, chamam-se Hamlet, Laertes, Fortimbrás. A moça é mais jovem, chama-se Ofélia. Todos os quatro estão envolvidos num sangrento drama político e familiar. Três deles morrerão; o quarto, um tanto por acaso, tornar-se-á rei da Dinamarca.

Escrevi de propósito que eles estavam envolvidos num drama. Pois nenhum dos quatro escolhe seu papel; este é imposto, vem de fora, é desenvolvido no roteiro. E o roteiro deve ser representado tal e qual, até o fim, pouco importa quem sejam seus personagens. Quem é em verdade Ofélia, quem é em verdade Hamlet? Isso pouco importa, por enquanto, mas, sim, o que é o roteiro? O mecanismo da história, o destino, a condição humana? Sem dúvida, qualquer um dos três; depende da maneira como quisermos compreender

Hamlet. *Hamlet* é o drama das situações impostas. E é nisso justamente que reside a chave de sua compreensão moderna.

O rei, a rainha, Polônio, Rosenkrantz e Guildenstern[4] são definidos sem equívoco por sua situação. Essa situação pode ser trágica, como no caso da rainha, ou grotesca, como para Polônio. Mas, entre a situação e o personagem, não existe hiato. Cláudio não desempenha o papel de um assassino e de um rei. Ele *é* assassino e rei. Polônio não desempenha o papel de um pai déspota e do conselheiro do rei. Ele *é* um pai déspota e conselheiro do rei.

Com Hamlet se passa algo diferente. Hamlet não é apenas o herdeiro do trono que busca a vingança porque seu pai foi assassinado. Tal situação não define Hamlet, pelo menos não o define ao ponto de suprimir toda ambigüidade. Tal situação lhe é imposta. Hamlet aceita essa situação, mas ao mesmo tempo se revolta contra ela. Aceita o papel, mas ele próprio é exterior ao papel. Está além e acima dele.

Durante seus anos de estudante, o Hamlet de Shakespeare leu Montaigne. É com esse Montaigne nas mãos que ele persegue o fantasma medieval nos terraços do castelo de Elsenor. Assim que o fantasma desaparece, ele anota à margem do livro que é possível "sorrir, sorrir e ser velhaco!". Shakespeare lançou o mais atento dos leitores de Montaigne no mundo feudal. E também armou-lhe uma emboscada.

"Um pobre rapaz, com um livro na mão..." É assim que Stanislas Wyspianski, pintor, dramaturgo e encenador, chamado por Gordon Craig o mais universal dos homens de teatro, definia Hamlet em 1904. Wyspianski fazia o Hamlet polonês percorrer as galerias renascentistas do castelo real de Cracóvia. O roteiro da história queria que o Hamlet polonês do início do século lutasse pela libertação do povo. Esse Hamlet lia os românticos poloneses e Nietzsche. Ele sentia sua impotência como um fracasso pessoal.

Cada um dos Hamlets tem um livro na mão. Mas qual é o livro lido pelo Hamlet de hoje? O Hamlet do espetáculo cracoviano, do final do outono de 1956, lia apenas jornais. Bradava que "a Dinamarca é uma prisão" e queria consertar o mundo. Era um ideólogo revoltado, consumia-se inteiramente na ação. O Hamlet do ano de 1959 já se mostra consumido pela dúvida. Voltou a ser o "rapaz triste, com um livro na mão...". Como nos é fácil imaginá-lo de

pulôver escuro e *jeans*! O livro que segura não é mais Montaigne, mas Sartre, Camus, ou ainda Kafka. Fez seus estudos em Paris ou Bruxelas, ou talvez até, como o verdadeiro Hamlet, em Wittenberg. Retornou à Polônia há cerca de três ou quatro anos. Tem muitas dúvidas de que o mundo possa reduzir-se a um pequeno número de teoremas simples. Às vezes é atormentado pela idéia de um absurdo fundamental da existência.

Esse último Hamlet, o mais contemporâneo, voltou a seu país em pleno período de tensão. O espírito de seu pai exige dele vingança. Seus amigos esperam que inicie e leve a cabo a luta pela sucessão do trono. Ele quer partir de novo, mas não consegue. Todos o envolvem na política. Deixou-se pegar numa situação que lhe é imposta. Numa situação coercitiva que ele não aceita, pois busca uma liberdade interior, não quer se deixar enquadrar, definir. No final, aceita a escolha que lhe impõem. Mas aceita-a apenas na esfera da ação. Está comprometido, mas apenas naquilo que faz, não naquilo que pensa. Ele sabe que toda ação tem um sentido único, mas recusa que seu pensamento seja igualmente limitado. Não admite que a prática e a teoria se equivalham.

Ele está faminto em seu foro íntimo. Considera a vida um caso perdido de antemão. Preferiria livrar-se desse grande jogo, mas observa lealmente suas regras. Sabe que "embora o homem não faça o que quer, ele é responsável por sua vida". E que "pouco importa o que fizeram de nós, somente importa o que fizemos daquilo que fizeram de nós". Às vezes julga-se um existencialista. Outras vezes, apenas um marxista revoltado. Mas sabe que "a morte transforma a vida em destino". Ele leu *A condição humana* de Malraux.

A atitude desse Hamlet contemporâneo é uma defesa de sua liberdade interior, que ele chama sua margem. Esse Hamlet teme, mais que tudo, ser definido sem ambigüidade. Mas ele precisa agir. Ofélia pode perfeitamente estar penteada como a *Dama com arminho* de Leonardo da Vinci, ou ter os cabelos soltos. Ou ainda usar tranças, ou um rabo de cavalo. Também ela sabe que a vida está perdida de antemão. E não quer fazer uma grande aposta em sua partida contra a vida. Os acontecimentos forçam-na a atuar acima de suas possibilidades. Seu Hamlet viu-se envolvido na grande política. Ela dormiu com ele. Mas é filha de ministro, e filha obediente. Aceita que seu pai escute sua conversa com ele. Talvez queira salvar Hamlet. Mas ela própria cai na armadilha. Os acontecimentos conduzem-na a um beco sem saída. A uma simples garota que amava seu namorado, o roteiro da história impôs um papel trágico.

4

A exegese clássica do século XIX perguntava-se quase exclusivamente quem é em verdade Hamlet. Ela acusava Shakespeare de ter escrito uma obra-prima desordenada, ilógica e terrivelmente malconstruída. O traço comum dos estudos modernos sobre *Hamlet* é examiná-lo sob o ângulo do teatro. *Hamlet* não é um tratado de filosofia ou de moral, e tampouco um manual de psicologia; *Hamlet* é uma peça de teatro. É teatro, ou seja, um roteiro e papéis. Mas, se é um roteiro, é preciso começar por Fortimbrás. Pois Fortimbrás decide o roteiro de *Hamlet*.

Eis como imagino um diretor contemporâneo tentando um começo de análise de *Hamlet*. Ele faz seus atores sentarem-se em volta de uma mesa e lhes diz: "Vamos representar *Hamlet* de Shakespeare. Procuraremos representá-lo o mais honestamente e da melhor maneira possível. Ou seja, não modificaremos nem corrigiremos o texto. Buscaremos aproveitá-lo ao máximo, tudo o que couber em três horas e meia de espetáculo. Refletiremos antes de suprimir a menor frase. Procuraremos representar um *Hamlet* contemporâneo, tentando romper com o gosto da descrição próprio do século XIX; uma divisória, uma cortina pregueada e dois assentos de um lado e de outro do palco nos serão suficientes. Além disso, vamos usar roupas de época, mas de maneira atual. Vocês não farão gestos grandiloqüentes, nem andarão na ponta dos pés, nem calçados de coturnos. O mundo apresentado nesse roteiro é cruel. Mas cada um de nós teve a experiência da crueldade do mundo. Uns revoltam-se contra isso, outros aceitam que seja essa a regra. Mas tanto uns quanto os outros são esmagados".

Então um dos atores mais velhos, aquele que deve representar Polônio, perguntará, talvez: "Mas será que *Hamlet* é uma peça política?".

"Não sei", responderá certamente o diretor. "Isso depende do que é a Dinamarca para esses três jovens." E ele mostrará a moça chamada a desempenhar o papel de Ofélia, o jovem ator que veste o traje verde de Laertes, e Hamlet, o mais inquieto dos três, sentado num canto, a examinar seu medalhão de prata. Então pode ser que o diretor reflita por um instante e acrescente a meia voz, como para si mesmo: "E talvez isso dependa de quem será nosso Fortimbrás".

Em todas as análises recentes de *Hamlet* (H. Granville-Barker, F. Fergusson, J. Paris), o personagem de Fortimbrás é trazido ao primeiro plano. Nas interpretações estruturais, *Hamlet* é o drama das situações analógicas, um sistema de espelhos nos quais um mesmo problema reflete-se, sucessivamente, de maneira trágica, patética, irônica e grotesca: três filhos que sucessivamente perderam o pai, a loucura de Hamlet e a loucura de Ofélia. Nas interpretações mais históricas, *Hamlet* é o drama do poder e da herança. Na primeira interpretação, Fortimbrás é um dos "sósias", dos "*alter egos*", dos "duplos" de Hamlet. Na segunda, ele é o herdeiro do trono da Dinamarca, aquele que rompeu a cadeia dos crimes e das vinganças, que restabeleceu a ordem no reino dinamarquês. Isso pode ser compreendido como a restauração da ordem ética ou como a *neue Ordnung in Europa*.* O final da tragédia foi interpretado de ambas as maneiras. De fato, se quisermos colocar os conflitos morais de *Hamlet* numa situação histórica qualquer, mais próxima do Renascimento ou mais atualizada, pouco importa, será impossível negligenciar o papel de Fortimbrás.

Toda a dificuldade consiste em que Fortimbrás, no texto mesmo do drama, é apenas levemente esboçado. Ele só aparece duas vezes: a primeira no quarto ato, quando com seus exércitos dirige-se para a Polônia. E a segunda quando chega depois que tudo se consumou, após a grande carnificina. Mas Fortimbrás é mencionado várias vezes. Seu pai foi morto em duelo pelo de Hamlet. Cada um dos jovens, nessa peça, tem seu pai assassinado: assim Hamlet, Laertes, Ofélia. Via de regra, o espectador perde o fio condutor da história do jovem Fortimbrás. No prólogo, este quer atacar a Dinamarca, a seguir combate contra os poloneses por um pedaço de terra que não vale cinco ducados, e finalmente faz sua entrada em Elsenor. A ele cabe a última palavra nessa tragédia sangrenta.

---

* Nova ordem européia. (N. E.)

Quem é o jovem príncipe norueguês? Não sabemos. Shakespeare nada nos diz a esse respeito. O que deve ele representar? Um destino cego, o absurdo do mundo ou a vitória da justiça? Os shakespearólogos defenderam sucessivamente as três interpretações. Cabe ao diretor decidir. Fortimbrás é um homem jovem, robusto e radiante. Ele chega e declara, ou diz mais ou menos assim: "Levai embora esses cadáveres. Hamlet era um bom rapaz, mas está morto. Sou eu, agora, vosso rei. É perfeito, pois acabo de lembrar que tenho direito a essa coroa." E então sorri, muito satisfeito consigo mesmo.

Um grande drama se passou. No palco, pessoas lutaram, conspiraram, mataram-se mutuamente. Por amor cometeram crimes, e por amor enlouqueceram. Disseram coisas perturbadoras sobre a vida, a morte e o destino humano. Armaram emboscadas umas às outras e nelas caíram. Defenderam o poder ou então revoltaram-se contra ele. Quiseram consertar o mundo ou simplesmente salvar a própria vida. Seus crimes tinham certa grandeza. E eis que agora entra em cena um rapagão que declara com um sorriso sedutor: — Levai embora esses cadáveres. Sou eu, agora, vosso rei.

Tróilo e Cressida, surpreendentes e modernos

Para começar, o tom é bufo. O grande Aquiles, o heróico Aquiles, o lendário Aquiles, rola na cama com seu amante Pátroclo. É um homossexual; é estúpido, jactancioso e altercador como uma velha feirante. Somente Ájax, esse monte de carne com cérebro de galinha, é mais estúpido que ele. Desses dois gigantes ciumentos um do outro, todo o acampamento grego se orgulha. Ambos são poltrões. Aquiles e Pátroclo divertem-se, em sua tenda, em imitar os reis e os chefes. Mais de uma vez, em Shakespeare, os bufões imitam os poderosos. Mas aqui a zombaria é ainda mais cruel e não poupa ninguém. Os heróis imitam os bufões e são bufões. Somente o bufão verdadeiro não é um bufão. Ele faz dos príncipes bufões. Ele é mais inteligente; odeia e escarnece.

> *Tersites* › Agamenom é um tolo querendo comandar Aquiles; Aquiles é um tolo deixando-se comandar por Agamenom; Tersites é um tolo estando a serviço de semelhante tolo e Pátroclo é um tolo por natureza. [*Tróilo e Cressida*, II, 3]

O círculo da bufonaria está fechado; mesmo Nestor e Ulisses são engolfados, por um momento, nessa universal bufonaria; são dois velhos rabugentos incapazes de ganhar a guerra sem o auxílio de dois sujeitos atarracados que têm ciúmes um do outro.

E em Tróia? Um velho alcoviteiro e uma jovem olham os soldados e os filhos do rei entrarem numa escaramuça sob os muros da cidade. Para ambos a guerra não existe. Não a perceberam. Eles vêem homens que desfilam. Em Tróia, além disso, há Helena. Shakespeare mostra-a somente numa cena, mas antes Pândaro terá contado como ela abraçava Tróilo atrás de uma janela e arrancava-lhe os pêlos da barba. O tom bufo modificou-se, tornou-se mais fino, porém não menos irônico. No acampamento grego víamos brutamontes, imbecis sanguíneos e atarracados imitarem-se uns aos outros. Em Tróia vemos elegantes cortesãos. A paródia subsiste, mas seu conteúdo mudou. Páris está ajoelhado aos pés de Helena, como nos romances de cavalaria. Pajens tocam alaúde ou cítara. Mas, a essa dama medieval dos romances de cavalaria, Páris chama "Nell"... A adorável Nell, essa rainha grega causadora da Guerra de Tróia, faz gracejos dignos de uma devassa numa taverna de Londres. Esse tom bufo, essa paródia, essa mistura de anacronismos e de modernização surpreende numa obra escrita um ano depois de *Hamlet*. *A bela Helena* de Offenbach em 1601? Não, *Tróilo e Cressida* de Shakespeare não é *A bela Helena*.

Pois o que é realmente surpreendente aqui não é esse tom bufo, mas a maneira pela qual ele súbito se rompe, ou melhor, se mistura a uma filosofia de extremo amargor e a uma poesia apaixonada. No acampamento dos gregos ninguém tem ilusões. Todos sabem que Helena é uma devassa, que a guerra está sendo disputada por causa de um corno e uma puta. Os troianos o sabem também: Príamo, Cassandra, mesmo Páris, Heitor certamente. As duas partes o sabem. Mas que importância tem isso? A guerra dura há sete anos e vai durar ainda mais. Helena não vale uma única gota do sangue grego ou troiano. Mas que importância tem isso? E o que quer dizer: ela "não vale"?

Menelau é um corno. Helena é uma puta. Aquiles e Ájax, bufões. Mas a guerra não é uma bufonaria. Troianos e gregos morrem. Tróia será destruída. Os heróis invocam os deuses, mas não há deuses em *Tróilo e Cressida*. Nem deuses, nem *fatum*. Mas, então, por que a guerra? Em ambos os lados, não há somente imbecis para fazê-la. Nem Nestor, nem Ulisses, nem mesmo Agamenom são imbecis. Nem Príamo, nem Heitor, nem Tróilo, que tem sede de absoluto. Parece-me que em nenhum outro drama de Shakespeare os heróis se entregam a uma análise tão violenta e apaixonada de si mesmos e do mundo. Querem escolher com toda a consciência. Filosofam, mas não se trata de uma filosofia fácil nem aparente. E não é apenas retórica pura.

Da primeira à última cena, ao longo de *Tróilo e Cressida*, desenvolve-se, interrompida por uma bufonaria constante, essa grande querela sobre o sentido e o valor da guerra, sobre a existência e o valor do amor. Poderíamos dizer ainda: uma controvérsia sobre a existência da ordem dos valores num mundo cruel e incompreensível. Hamlet, príncipe da Dinamarca, foi colocado diante da mesma questão.

A guerra prossegue. Troianos e gregos matam-se mutuamente. Se a guerra é apenas massacre, absurdo é o mundo no qual a guerra existe. Mas a guerra prossegue, é preciso dar-lhe um sentido, a fim de salvar o sentido do mundo e a escala de valores. Helena é uma puta, mas foi raptada com o consentimento de Príamo e dos chefes troianos. Helena tornou-se o símbolo do amor e da beleza. Helena só será uma puta se os troianos a devolverem a Menelau, se reconhecerem eles próprios que ela é uma puta e que não vale a pena morrer por ela. Qual o valor de uma jóia? O comerciante deve pesá-la na balança. Mas a jóia pode ter um outro valor ainda. O da paixão que ela despertou; o que possui aos olhos de quem a usa. O valor que lhe foi dado.

Heitor sabe tudo sobre Helena e quase tudo sobre a guerra. Sabe que, segundo a lei da natureza e a lei da nação, é preciso devolver Helena aos gregos. Que a razão ordena devolvê-la. Mas Heitor sabe igualmente que devolver Helena seria renunciar a todos os valores que Tróia defende e nos quais acredita. Seria perder o prestígio, reconhecer que uma jóia se pesa numa balança e não tem outro valor que a estimativa dos comerciantes e o preço que lhe dão. Que os negociantes e os armadores enriquecidos têm razão, que se pode comprar tudo: o amor, a fidelidade, a própria honra. A guerra prolonga-se há sete anos. Homens tombaram por Helena. Devolver Helena seria negar o valor a todas essas mortes. Heitor escolhe conscientemente; não é um jovem exaltado como Tróilo, ou um amante louco como Páris. Ele sabe que os gregos são mais fortes e que Tróia arrisca-se a ser arrasada. Ele escolhe contra a razão e contra si mesmo. Pois a razão, para ele, é uma negociante. Heitor sabe que deve escolher entre a destruição física e a destruição moral de Tróia. Heitor não pode devolver Helena.

Esse conflito não se desenrola no vazio. Desde a origem, *Tróilo e Cressida* era uma peça de atualidade, um panfleto político amargo e debochado. Tróia era a Espanha, os gregos eram os ingleses. Por muito tempo após a derrota da Invencível Armada, a guerra ainda durava, não se via ainda seu fim. Os gregos são lúcidos, pesados e brutais. Sabem que a causa da guerra é um corno e uma puta; não precisam persuadir-se de que morrem pela fidelidade e pela honra. Eles pertencem a um outro, a um novo mundo. São negociantes. Sabem contabilizar. Para eles, essa guerra não tem realmente sentido algum. Os troianos obstinam-se em conservar seus valores absolutos ridículos e seu código de combate medieval. São anacrônicos. Mas isso não implica necessariamente que sejam incapazes de se defender, ou que devam se render. A guerra é absurda, mas, uma guerra absurda, é preciso igualmente ganhá-la. Nisto Shakespeare é realista. Ulisses é um realista, um espírito prático, um racionalista. Ele conhece inclusive a matemática. Em seu grande discurso, refere-se ao postulado de Euclides: "[...] se aproxima tanto [...] quanto os dois extremos de duas linhas paralelas [...]" [ibidem, I, 3].

Esse racionalista é um ideólogo que adapta o sistema às necessidades da prática. Para tanto, invoca toda a cosmogonia e a teologia medievais. Fala do princípio de hierarquia que governa os céus, o Sol e os planetas, as estrelas e o globo central. A essa hierarquia celeste corresponde a hierarquia terrestre dos Estados e dos cargos. É uma lei da natureza; sua transgressão, uma vitória da força sobre o direito, da anarquia sobre a ordem. O sentido dessa guerra, conduzida em nome de um corno e uma puta, os místicos feudais não são os únicos a tentar salvá-lo. Os racionalistas igualmente o defendem. Eis aí a amarga sabedoria e o grande sarcasmo de *Tróilo e Cressida*.

Heitor é idealizado, à imagem de um cavaleiro das Cruzadas. Quando percebeu que a espada de Aquiles estava sem fio, renunciou ao duelo. Já Aquiles não tem mais esses escrúpulos feudais. Aproveita o instante em que Heitor depõe sua espada e retira seu elmo; assassina-o, auxiliado pelos mirmidões. Tróia perecerá como pereceu Heitor. Ela é anacrônica, com suas ilusões sobre honra e fidelidade, no novo mundo do Renascimento, onde a força e o dinheiro triunfam. Aquiles, o imbecil, o miserável, o poltrão, mata Heitor. Nada nem ninguém poderia salvar o sentido dessa guerra.

A guerra foi transformada em derrisão. O amor também o será. Helena é uma puta; Cressida irá ao acampamento dos gregos e se tornará uma puta, por sua vez. Cressida obrigada a ir ao acampamento dos gregos não é apenas a ação da peça, mas também uma grande metáfora.

Cressida é um dos personagens mais espantosos de Shakespeare, tão surpreendente talvez quanto Hamlet. Assim como Hamlet, ela tem múltiplos rostos. Não poderíamos encerrá-la numa fórmula única.

Essa jovem podia ter oito, dez ou doze anos quando a guerra começou. Talvez por isso veja a guerra como algo tão normal e ordinário que mal a percebe e não fala dela jamais. Cressida ainda está intacta, mas sabe tudo sobre o amor e a carne, ou pelo menos assim acredita. No fundo dela mesma sabe-se livre, consciente e ousada. Ela é o Renascimento, mas é também um tipo stendhaliano, como Lamiel, ou ainda uma garota da metade do século XX. É cínica, ou melhor, quer sê-lo. Viu coisas demais. É amarga e escarninha. Apaixonada, tem medo de sua paixão e vergonha de confessá-la. Conserva ainda o pudor dos sentimentos e carece de confiança em si mesma. Ela se aproxima de nós por essa desconfiança, justamente por sua maneira de guardar uma distância, pela necessidade de analisar-se. Ela se defende pela ironia.

Jamais, em Shakespeare, há personagens sem situação. Cressida tem dezessete anos; seu próprio tio age como alcoviteiro junto a Tróilo, conduzindo-o a seu leito. A cínica Cressida quer ser mais cínica que seu tio, a amarga Cressida zomba das declarações que lhe são feitas, a apaixonada Cressida é a primeira a provocar o beijo. Mas, quando apaixonada, ela perde toda a confiança em si, torna-se terna, pudica e tímida, tem de novo dezessete anos. "Já queria ter ido embora... Onde está minha razão?... Não sei o que estou dizendo" [ibidem, III, 2].

Essa é uma das cenas de amor mais profundas de Shakespeare. O episódio do balcão entre Romeu e Julieta, de uma só tonalidade, não é senão o canto de amor de um pássaro. Aqui, porém, temos tudo. Nesse encontro de Tróilo e Cressida há uma crueldade desejada. Eles foram unidos por um alcoviteiro cujo riso entre dentes é o acompanhamento dessa primeira noite de amor.

Não há lugar para o amor nesse mundo. Ele é envenenado desde o início. A esses amantes em tempo de guerra, uma única noite foi dada. E estragaramlhes essa única noite. Privaram-na de toda poesia. Logo ao amanhecer, após a primeira noite com Tróilo, a guerra surpreende Cressida:

> Por favor, esperai um pouco. Vós, homens, não gostais nunca de esperar. Ó louca Cressida!... Devia ter resistido ainda e, então, seríeis obrigado a esperar. [Ibidem, IV, 2]

Pândaro vendeu Cressida como uma mercadoria. Agora, como uma mercadoria ela será entregue aos gregos em troca de um general troiano feito prisioneiro. Ela deve partir imediatamente, na mesma manhã, após essa primeira noite. Cressida tem dezessete anos. Uma única experiência desse gênero basta. Cressida será dada aos gregos. Mas já é outra Cressida. Até então, o que ela sabia do amor era pura imaginação. Agora, numa única noite, conheceu o amor. E foi brutalmente despertada. Descobre que o mundo é vil e cruel demais para que valha a pena defender o que quer que seja. Durante o trajeto até o acampamento grego, Diomedes já lhe faz uma declaração brutal. A seguir, sucessivamente, os chefes militares, os anciões e os reis beijam-na. Os poderosos, as celebridades: Nestor, Agamenom, Ulisses. Ela descobre que é bela e que provoca o desejo. Ainda é capaz de ironizar. Mas já sabe que se tornará uma puta. Só que antes terá de destruir tudo, para que não subsista sequer a lembrança do amor. Ela é lógica.

Antes de entregar-se aos gregos, ela trocou com Tróilo uma luva por um punho. Que importância têm esses acessórios medievais? Eles poderiam igualmente ter trocado anéis. Não são os objetos que contam, mas somente a promessa da fidelidade. Nessa mesma noite, Diomedes exigirá de Cressida que lhe dê o punho de Tróilo. E Cressida lho dará. Ela não era obrigada a fazê-lo. Podia tornar-se a amante de Diomedes sem isso. Mas não consegue. Antes, precisava matar tudo dentro dela. Cressida vai deitar-se com Diomedes assim como lady Ana com Ricardo, que havia matado seu marido e seu pai.

Há nessa tragicomédia dois grandes papéis de bufão: o adocicado Pândaro, em Tróia, e o amargo Tersites, no acampamento grego. Pândaro é um imbecil de bom coração que deseja tornar os céus favoráveis a cada um e preparar um leito para cada casal. Ele vive como se o mundo fosse uma imensa farsa. Mas a crueldade também o atingirá. Esse velho alcoviteiro irá chorar. Mas seu choro não desperta nem piedade, nem compaixão.

Somente o amargo Tersites é isento de qualquer ilusão. Esse misantropo vê no mundo uma realidade sombria e grotesca:

> Grasnaria como corvo; seria um mau agouro, seria um mau agouro. Pátroclo me dará o que quiser, se o puser em relações com essa prostituta. O papagaio não faria mais por uma amêndoa do que ele por uma rameira cômoda. Luxúria, luxúria! Sempre guerras e luxúria! Só elas estão sempre na moda. Que um diabo flamejante as carregue. [Ibidem, V, 2]

Imaginemos um outro final para *Otelo*. Ele não mata Desdêmona. Sabe que ela pode tê-lo enganado, e sabe igualmente que seria incapaz de matá-la. Ele concorda com Iago: se Desdêmona pôde traí-lo, se ele pôde acreditar em sua traição, se ele é capaz de matá-la, então o mundo é vil e covarde. O assassinato não é mais necessário. Basta partir.

Nas tragédias, os heróis morrem mas a ordem ética é salva. Sua morte confirma a existência do absoluto. Nessa peça surpreendente, Tróilo não morre, não mata a infiel Cressida. Não há catarse. Mesmo a morte de Heitor não é inteiramente trágica. Esse herói paga por um belo gesto; morre cercado pelos mirmidões, degolado por um poltrão fanfarrão. Essa morte é igualmente irrisória.

O grotesco é mais cruel que a tragédia. Tersites está certo. Mas que importância tem isso? Tersites é também ignóbil.

Macbeth ou os contaminados pela morte

Quem será este homem ensangüentado? [Macbeth, I, 2]

Em *Macbeth*, o mesmo Grande Mecanismo que já aparecia em *Ricardo III* continua a funcionar, talvez de forma ainda mais brutal. Macbeth sufocou uma revolta, e graças a isso encontra-se muito próximo do trono. Pode tornar-se rei; portanto, deve tornar-se rei. Ele mata o soberano legítimo. Deve matar as testemunhas e os que suspeitam do crime. Deve matar os filhos e os amigos dos que ele matou. Deve, enfim, matar todo mundo, pois todo mundo está contra ele: "Bate rapidamente toda a região!... Enforquem quem falar de medo!... Dá-me minha armadura!..." [ibidem, V, 3].

No final, ele mesmo será morto. Percorreu toda a grande escadaria da história.

Macbeth, se a resumimos, não difere em nada dos dramas históricos. Mas os resumos são enganadores. Ao contrário das crônicas, *Macbeth* não mostra a história sob a forma do Grande Mecanismo. Mostra-a sob a forma de pesadelo. O mecanismo e o pesadelo não são senão metáforas diferentes da mesma luta pelo poder e pela coroa. Mas essa diferença implica uma outra maneira de olhar, mais ainda: uma outra filosofia. A história mostrada como um mecanismo fascina por seu próprio caráter ameaçador e inelutável. O pesadelo paralisa e apavora. Em *Macbeth*, a história é mostrada através de uma experiência pessoal, assim como o crime. É uma questão de decisão, de escolha, de coerção. O crime é responsabilidade daquele que o comete, que deve executá-lo com as próprias mãos. Macbeth em pessoa mata Duncan.

A história, em *Macbeth*, carece de transparência, como um pesadelo. E, como num pesadelo, todos são precipitados nela. Uma vez acionado o mecanismo, todos nos arriscamos a ser esmagados. Chafurdamos no pesadelo, estamos mergulhados nele até o pescoço.

Macbeth diz

> De tal modo estou mergulhado no sangue, que, se não for mais adiante, a volta será tão difícil quanto a travessia. [Ibidem, III, 4]

A história, em *Macbeth*, é viscosa e espessa como papa de farinha ou sangue. Depois do prólogo com as três feiticeiras, a verdadeira ação de *Macbeth* começa por estas palavras de Duncan: "Quem será este homem ensangüentado?" [ibidem, I, 2].

Aqui, todos estão mergulhados no sangue: os assassinos e as vítimas. O mundo está banhado de sangue. Donalbain, filho de Duncan, diz:

> Onde estamos há adagas nos sorrisos! O mais perto de nosso sangue é quem está mais perto de derramá-lo!... [Ibidem, II, 3]

O sangue, em *Macbeth*, não é apenas uma alegoria; é material, físico, escorre dos corpos massacrados. Deixa suas manchas nos rostos e nas mãos, nos punhais e nas espadas. Lady Macbeth diz: "Um pouco de água nos lavará desta ação! Já vais ver como tudo ficará fácil!..." [ibidem, II, 2].

Mas esse sangue não se consegue lavar nem das mãos, nem dos rostos, nem dos punhais. *Macbeth* começa e termina por uma carnificina. Há cada vez mais sangue, todos chafurdam nele. Ele invade o palco. Sem essa imagem do mundo afogado em sangue, os cenários de *Macbeth* serão sempre falsos. O Grande Mecanismo tem um lado abstrato. As atrocidades de Ricardo são condenações à morte. A maioria delas será executada nos bastidores. Em *Macbeth*, a morte, o crime, o assassinato são concretos. E concreta é a história, tangível, carnal, sufocante; é o estertor do agonizante, o silvo da espada, o golpe do punhal. Foi dito que *Macbeth* era a tragédia da ambição, disseram também que era a tragédia do medo. Não é verdade. Em *Macbeth* há somente um tema: o assassinato. A história é reduzida à sua forma mais simples, a uma única imagem, a uma única divisão: entre os que matam e os que são mortos.

A ambição é aqui intenção de assassinato e plano de assassinato. O medo é lembrança dos assassinatos realizados e pavor diante da necessidade de um novo crime. O grande assassinato, o verdadeiro assassinato, aquele pelo qual começa a história, é o assassinato do rei. Depois disso, a matança tem de continuar. Continuar enquanto aquele que matava não tiver sido morto. O novo rei será aquele que matou o rei. É assim em Macbeth, como era em *Ricardo III* e nos dramas da realeza. O monstruoso rolo compressor da história foi posto em movimento e esmaga cada um sucessivamente. Mas, em *Macbeth*, essa série de assassinatos não é a lógica do mecanismo, ela possui algo da proliferação assustadora do pesadelo.

> *Macbeth* › [...] Como vai a noite?
> *Lady Macbeth* › Quase em luta com a manhã [...] [Ibidem, III, 4]

As cenas, em sua maioria, desenrolam-se durante a noite. Em todas as horas da noite: tarde da noite, à meia-noite, no pálido clarão da aurora. A noite está sempre presente, é lembrada e chamada de forma constante e obstinada; nas metáforas: "Nunca o sol verá esse amanhã!..." [ibidem, I, 5]; na encenação: tochas são trazidas, acesas e apagadas; no desenrolar mesmo da ação e nas súbitas pinceladas realistas, como sempre prosaicas e perturbadoras em Shakespeare: "E quando tivermos coberto nossas frágeis nudezes que sofrem frio [...]" [ibidem, II, 3].

É uma noite da qual o sono foi expulso. Em nenhuma das tragédias de Shakespeare fala-se tanto do sono. Macbeth assassinou o sono. Macbeth não consegue mais dormir. Em toda a Escócia, ninguém mais consegue dormir. Não há mais sono, há somente pesadelos: "Quando, saturados de bebida, caiam num sono de porcos, semelhante à morte [...]" [ibidem, I, 7].

Contra esse sono pesado e viscoso, no qual está presente o estado de vigília e que não permite o esquecimento, contra esse sono que é pensamento perseguido pelo crime, contra esse sono que não é sono mas pesadelo, Macbeth e lady Macbeth não são os únicos a se defenderem. Esse mesmo sono-pesadelo tortura Banquo.

> Uma sonolência pesada como chumbo cai sobre mim e, apesar disto, não queria dormir... Potências misericordiosas, refreai em mim os pensamentos malditos aos quais a natureza dá passagem durante o sono! [Ibidem, II, 1]

Tanto o sono como a comida foram envenenados. No mundo de Macbeth, o mais obsessivo dos mundos criados por Shakespeare, o assassinato, a idéia do assassinato e o medo do assassinato invadem tudo. Nessa tragédia, há somente dois grande papéis, mas o terceiro personagem do drama é o mundo. Lembramos mais facilmente os rostos de Macbeth e de lady Macbeth, mas todos os rostos têm o mesmo esgar e são deformados pelo mesmo pavor. Todos os corpos são torturados da mesma forma. O mundo de *Macbeth* é calafetado, não existe escapatória. Mesmo a natureza tem o aspecto de um pesadelo. É igualmente opaca, espessa, viscosa. É feita de lama e de miragens.

> *Banquo* › A terra, como a água, tem bolhas e é o que elas são. Para onde desapareceram?
> *Macbeth* › No ar, e o que parecia corpóreo dissipou-se como a respiração no vento... Quisera Deus que tivessem ficado! [Ibidem, I, 3]

Em *Macbeth*, as feiticeiras pertencem à paisagem e são feitas da mesma matéria que o mundo. Dão gritos agudos nas encruzilhadas e incitam ao assassinato. A terra ferve como se estivesse febril, o falcão é em pleno vôo despedaçado a bicadas pelo mocho, os cavalos rompem suas peias, galopam como loucos, lançam-se uns contra os outros e mordem-se. Não há descanso no mundo de *Macbeth*, não há amor nem amizade, não há sequer desejo. Ou melhor, o desejo também é envenenado pela idéia do assassinato. Há algo de turvo nas relações entre Macbeth e lady Macbeth. Cada um dos grandes personagens de Shakespeare tem vários aspectos, sempre possui alguma ambigüidade. Aqui, nesse casal sem filhos, ou melhor, cujos filhos estão mortos, lady Macbeth faz um papel de homem. Ela exige de Macbeth que cometa o assassinato para confirmar sua virilidade; faz essa exigência quase como um ato de amor. Em todas as intervenções de lady Macbeth, esse tema obsessivo retorna:

> Desde este momento acreditarei tão frágil assim teu amor? [...] Quando tinhas a ousadia de fazer isso, eras então um homem [...] [Ibidem, I, 7]

Entre esses dois há asfixia sexual, um grande fracasso erótico. Mas isso não é essencial para a interpretação da tragédia, embora talvez possa ser decisivo para a interpretação dos dois papéis principais.

Não há trágico sem consciência. Ricardo III é a consciência do Grande Mecanismo. Macbeth tem a consciência do pesadelo. Nesse mundo em que o assassinato se impõe como destino, coerção e necessidade interna, um único sonho existe: sonhar o assassinato que romperá a série dos assassinatos, que será a saída do pesadelo e a libertação. De fato, pior que o assassinato é o pensamento do assassinato que pesa, do assassinato que é preciso cometer, do qual não se pode escapar.

Macbeth diz:

> Se estivesse feito quando está feito, necessário seria fazê-lo imediatamente. Se o assassinato atirasse a rede sobre todas as conseqüências [...] se o golpe fosse tudo e terminasse tudo aqui embaixo, no banco de areia e no baixio deste mundo, arriscaríamos a vida futura... [Ibidem, I, 7]

Tchen, o terrorista de *A condição humana*, de Malraux, diz uma das frases mais assustadoras que foram escritas na metade do século XX: "Talvez desprezemos muito aquele que matamos. Mas o desprezamos menos que aos outros [...] os que não matam: os virgens". Essa frase significa que o assassinato é um ato de conhecimento, assim como o ato de amor é conhecimento, segundo o Antigo Testamento, e que a experiência do assassinato não se pode transmitir, como tampouco a do ato de amor. Mas essa frase significa também que a realização de um assassinato modifica aquele que matou, que a partir desse instante ele é outro, e que é outro para ele o mundo no qual vive.

Depois do primeiro assassinato, Macbeth diz:

> Mas, a partir deste instante, nada há mais que seja sério no destino humano: tudo é brinquedo; a glória e a graça morreram; o vinho da vida foi derramado [...] [Ibidem, II, 3]

Macbeth matou para pôr-se no mesmo nível que o mundo no qual o assassinato existe e no qual o assassinato é possível. Macbeth não matou apenas para tornar-se rei. Matou para confirmar-se a seus próprios olhos. Escolheu entre o Macbeth que tem medo de matar e o Macbeth que matou. Mas o Macbeth que matou é outro: ele sabe não apenas que se pode matar, mas que se deve matar.

> *Edmundo* › [...] Guarda bem que os homens são o que é o momento; ter a alma terna não assenta para uma espada [...]
>
> *Capitão* › Não posso puxar carroça, nem comer aveia seca, mas se for trabalho para homem, eu o farei. [*Rei Lear*, V, 3]

Esses trechos são tirados de *Rei Lear*. Edmundo ordena aos assassinos que enforquem Cordélia na prisão. O assassinato é tarefa humana. Que pode um homem fazer? Essa interrogação nietzschiana é colocada pela primeira vez em *Macbeth*:

> *Lady Macbeth* › [...] Tens medo de ser o mesmo em ânimo e em obras que em desejos? [...]
>
> *Macbeth* › Por favor, cala-te! Atrevo-me àquilo a que pode atrever-se um homem; quem a mais se atreve não o é.
>
> *Lady Macbeth* › Qual foi então o animal que te levou a revelar-me esse projeto? [*Macbeth*, I, 7]

Esse diálogo ocorre antes do assassinato de Duncan. Depois do assassinato, Macbeth saberá a resposta. O homem não apenas pode matar: o homem é aquele que mata, e somente ele. Assim como o animal que bajula e late é um cão. Macbeth convoca os matadores e ordena-lhes matarem Banquo e seu filho:

> *Primeiro assassino* › Somos homens, meu suserano.
>
> *Macbeth* › Sim, no catálogo, passam por homens, iguais aos galgos, lebréis, mastins, perdigueiros, o cão-d'água e o cão-lobo, chamados pelo nome de cães.
>
> [...]
>
> *Segundo assassino* › Faremos, meu senhor, aquilo que nos ordenardes. [Ibidem, III, 1]

Eis aí um dos limites da experiência a que chega Macbeth. Poderíamos chamá-la uma experiência do tipo Auschwitz. Um certo limiar foi transposto, daí por diante tudo é fácil. "Tudo é brinquedo" [ibidem, II, 3]. Mas isso é apenas uma verdade parcial sobre Macbeth. Ele matou o rei, pois não podia aceitar ser o Macbeth que tem medo de matar o rei. Mas o Macbeth que matou não pode aceitar o Macbteh que matou. Macbeth matou para sair do pesadelo, para dar-lhe um fim. Mas o pesadelo é justamente essa necessidade de assassinar. O que faz um pesadelo é justamente não ter fim. "Terrível é a noite depois da qual o dia não surge." A noite em que Macbeth mergulha é cada vez mais profunda. Ele matou por medo, e por medo continua a matar. Essa é a segunda parte da verdade sobre Macbeth, mas ainda não é toda a verdade.

Psicologicamente, *Macbeth* é talvez a mais profunda das tragédias de Shakespeare. Mas Macbeth não é propriamente um personagem. Pelo menos não da maneira como o compreendia o século XIX. Lady Macbeth é que é um personagem desse tipo. Tudo está consumido dentro dela, exceto a exigência do poder. Vazia, ela continua a queimar. Vinga-se de seu fracasso como amante e como mãe. Lady Macbeth não tem imaginação. Eis por que desde o início está de acordo consigo, não podendo depois escapar de si mesma. Macbeth, porém, tem imaginação; desde o primeiro instante, desde o primeiro assassinato, coloca-se as mesmas questões que Ricardo III.

> Ser rei nada significa; é preciso ser tranqüilo! [Ibidem, III, 1]

Desde as primeiras cenas, Macbeth define-se pela negação; para si mesmo, não é aquele que é, mas aquele que não é. Está mergulhado no mundo como no nada, existe apenas potencialmente. Macbeth passa o tempo a escolher-se, mas depois de cada uma dessas escolhas é cada vez mais estranho e cada vez mais assustador aos próprios olhos. "Tudo o que existe nele tem vergonha de lá encontrar-se" [ibidem, v, 2]. As fórmulas pelas quais Macbeth tenta definir-se parecem-me estranhamente semelhantes à linguagem dos existencialistas. "Ser" possui para Macbeth uma significação múltipla, ou pelo menos dupla; é uma contradição constante, dilacerada, entre a existência e a essência, entre o ser "para si" e o ser "em si".

Ele diz:

> [...] e somente existe para mim aquilo que não existe! [Ibidem, I, 3]

Num sonho mau, somos e não somos ao mesmo tempo; não podemos estar de acordo conosco mesmos, pois aceitar-nos significaria aceitar a realidade do pesadelo, admitir que fora do pesadelo não há nada, que depois da noite o dia não surge.

Macbeth, depois do assassinato de Duncan, diz: "Conhecer o que fiz, seria melhor que não me conhecesse!" [ibidem, II, 2]. Macbeth vive da aparência de sua própria existência, já que não quer reconhecer que o mundo no qual vive é inelutável. Esse mundo é um pesadelo para ele. Ser, para Ricardo, significa conquistar a coroa e assassinar todos os pretendentes. Para Macbeth, ser significa fugir, viver num outro mundo:

> Não levantes a cabeça, morte rebelde [...] nosso grande Macbeth viverá até o termo normal de toda vida, soltando o último suspiro na hora em que toda pessoa tiver que soltá-lo. [Ibidem, IV, 1]

A intriga e a ordem da história não diferem em nada nos dramas históricos e em *Macbeth*. Mas Ricardo admite a ordem da história e aceita seu papel. Macbeth sonha com um mundo no qual não haverá mais assassinatos e no qual todos os assassinatos terão sido esquecidos, no qual os mortos terão sido enterrados de uma vez por todas e tudo recomeçará desde o início. Macbeth sonha com o fim do pesadelo e mergulha cada vez mais no pesadelo. Macbeth sonha com um mundo sem crime e se atola cada vez mais profundamente no crime. A última esperança de Macbeth é que os mortos não ressuscitarão.

> *Lady Macbeth* › Mas não serão cópias eternas da natureza.
>
> *Macbeth* › Ainda há esperança. Podem ser assaltados. Alegra-te, portanto! [Ibidem, III, 2]

Mas os mortos ressuscitam. A aparição do fanstasma de Banquo durante o banquete é uma das cenas mais enigmáticas de *Macbeth*. Somente Macbeth vê o fantasma, ninguém mais. Os comentadores vêem nessa cena uma personificação do medo, do terror de Macbeth. Não há fantasma, o fantasma é uma alucinação. Mas o *Macbeth* de Shakespeare não é um drama psicológico da segunda metade do século XIX. Macbeth sonhava com um último assassinato, com um assassinato que pusesse fim aos assassinatos. Agora ele sabe: tal assassinato não existe. Eis aí a terceira e última experiência de Macbeth. Os mortos retornam. "A sucessão dos tempos é uma ilusão... O que mais tememos é o passado que retorna." Esse aforismo de Stanislaw Jerzy Lec tem algo da atmosfera de *Macbeth*:

> Se os cemitérios e os túmulos nos devolvem aqueles que enterramos, nossos sepulcros serão os ventres dos milhafres! [Ibidem, III, 4]

Macbeth, várias vezes assassino, banhado em sangue, não podia aceitar o mundo no qual o assassinato existe. É nisso talvez que reside a sombria grandeza dessa figura e a verdadeira tragédia da história de Macbeth. Por muito tempo, ele não quis aceitar a realidade e o caráter inelutável do pesadelo, não pôde se reconciliar com seu próprio papel, como se este pertencesse a um outro. Agora ele sabe tudo. Que não há escapatória ao pesadelo, que ele é destino e condição humana, ou ainda — para falar uma linguagem mais moderna — situação do homem. Não existe uma outra.

> Amarram-me a um poste, não posso fugir, mas, como um urso, devo fazer frente à investida. [Ibidem, v, 7]

O Macbeth de antes do primeiro crime, o Macbeth que não havia ainda assassinado Duncan, acreditava que a morte poderia vir demasiado cedo ou então demasiado tarde. "Se tivesse eu morrido uma hora antes deste acontecimento, teria tido uma vida feliz!..." [ibidem, II, 3]. Agora Macbeth sabe que a morte não altera nada, que ela nada pode alterar, que ela é tão absurda como a vida. Nem mais, nem menos. Pela primeira vez, Macbeth não tem medo. "Já quase me esqueci do sabor do medo" [ibidem, v, 5].

Ele não tem mais nada a temer. Pode finalmente estar de acordo consigo mesmo, pois compreendeu que cada escolha é absurda — ou melhor, que não há nenhuma escolha.

> Apaga-te, apaga-te, fugaz tocha! A vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais se ouve dele. É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando. [Ibidem, v, 5]

Nas primeiras cenas da tragédia, fala-se do barão de Cawdor, que traiu Duncan e se aliou ao rei da Noruega. Sufocada a revolta, ele fora capturado e condenado à morte.

> Nada em sua vida pode tanto honrá-lo como a maneira de abandoná-la. Morreu como alguém que estudasse a própria morte, para rejeitar o dom mais precioso que possuísse como fútil bagatela. [Ibidem, I, 4]

O barão de Cawdor não aparece em *Macbeth*. Sabemos apenas que traiu e foi executado. Por que sua morte é descrita tão enfaticamente e com tantos detalhes? Por que Shakespeare considerou isso necessário? Afinal, ele não comete erros em suas exposições. A morte de Cawdor, que abre a peça, é indispensável. Ela será comparada à de Macbeth. A morte do barão de Cawdor é digna de um Sêneca, de um estóico, ela comporta uma fria indiferença. Diante da morte, Cawdor salva o que ainda pode salvar: o gesto e a dignidade. Para Macbeth, os gestos não têm importância, ele não crê mais na dignidade humana. Macbeth foi além do limite de todas as experiências. Não lhe resta senão o desprezo. O conceito de homem se esboroou e nada subsiste. No final de *Macbeth*, assim como no final de *Tróilo e Cressida*, no final de *Rei Lear*, não há catarse. O suicídio é protesto ou confissão de culpa. Macbeth não se sente culpado e nada tem contra que protestar. Pode apenas, antes de morrer ele próprio, arrastar para o nada o maior número possível de seres vivos. Tal é a última conclusão tirada do absurdo do mundo. Macbeth é ainda incapaz de fazer explodir o mundo. Mas pode continuar assassinando até o fim.

> Por que imitar o louco romano e perecer vítima de minha própria espada? Enquanto vir seres vivos, as feridas estarão melhor neles. [Ibidem, v, 7]

Os dois paradoxos de Otelo

Iago › *[...] e eu continuo alferes (Deus bendiga o título) de Sua Senhoria moura.*
Rodrigo › *Pelo céu! Teria preferido ser carrasco dele.* [*Otelo*, I, 1]
Graciano › *Os tormentos abrirão teus lábios.* [Ibidem, V, 2]
Otelo › *Este é aquele que foi Otelo: estou aqui.* [Ibidem, V, 2]

1

Em *Otelo*, muitas coisas nos desagradam. Antes de tudo, o que ainda recentemente mais se apreciava. "*Otelo* não é a maior obra de Shakespeare, mas é sua melhor peça", escreveu há pouco um comentador, acrescentando: "[...] no sentido estrito da palavra *teatro*, é provavelmente a melhor".[1] Talvez, mas para qual teatro? Por volta do final do século XVII, Thomas Rymer, que tinha gostos clássicos no sentido francês do termo, escrevia:

> Sem dúvida, a moral dessa fábula é muito edificante. Primeiro: pode ser uma advertência às moças de boa família a não fugirem com mouros sem o consentimento dos pais. Segundo: pode ser um aviso a todas as esposas fiéis a vigiarem bem suas roupas de baixo. Terceiro: pode ser uma lição aos maridos de que, antes de seu ciúme tornar-se trágico, tenham provas matemáticas da traição. [...] Mas o certo é que a parte trágica não passa de uma Farsa Sangrenta, sem sal nem sabor.[2]

Ducis, que em 1792 apresentou em Paris uma adaptação de *Otelo*, tinha certamente uma opinião semelhante à de Rymer. Era o ano I da República, mas Ducis achava que Shakespeare continuava sendo muito violento para os franceses, muito brutal. A despeito da tradição inglesa, transformou o negro em moreno; seu Otelo era bronzeado a fim de não escandalizar as mulheres, como ele confessou. Desdêmona não perdia seu lenço; fazendo o lenço parte do enxoval feminino, era impossível que tal palavra fosse pronunciada em cena. A Desdêmona da Convenção podia apenas perder seu diadema. Otelo não a sufocava, teria sido muito primitivo; Ducis substituía o travesseiro por um punhal. Restava a questão do final. Os espectadores revolucionários não gostavam de cenas sangrentas. No momento em que Otelo ergue a mão para ferir mortalmente Desdêmona, o enviado de Veneza entrava no quarto de dormir e exclamava: "Bárbaro, que fazes?". Ducis escreveu dois finais para a peça, um bom e um mau, a escolher.

Otelo foi representado pela segunda vez na França em 1829, na tradução de Alfred de Vigny; o *Mouro de Veneza* abria o caminho a seu *Hernani*. É a partir desse momento que a peça se torna a mais "século XIX" de todas as de Shakespeare. Não apenas a mais romântica: *Otelo* convinha a todos os teatros do século XIX. Era a peça mais bem roteirizada, ópera e melodrama ao mesmo tempo; tinha cor local, mostrava caracteres fortes e paixões; era uma peça histórica, psicológica, realista. Sem dúvida, "a melhor peça de teatro de Shakespeare".

Em 28 de agosto de 1820, Karol Sienkiewicz anotava em seu *Diário de viagem à Inglaterra*:

> Fui ao teatro — *Otelo*. É uma das melhores tragédias de Shakespeare, e Kean seu melhor intérprete. [...] No quinto ato, uma cena terrível. A cortina levanta-se para a cena II: vê-se ao fundo um leito e, nesse leito, Desdêmona adormecida, exatamente do jeito que deve ser, vestindo touca, debaixo das cobertas. Por cima do leito, um dossel; ao lado, uma mesa-de-cabeceira, um toucador; garantiram-me até que se podia ver o urinol debaixo da cama. Otelo entra, com uma lamparina na mão; coloca-a sobre o toucador. Desdêmona continua a dormir. Ele traz também um punhal. Veio para matar Desdêmona após os terríveis tormentos de ciúme que tanto padeceu [...]

Essa tragédia do ciúme se encaixava perfeitamente tanto na tradição da tragédia doméstica herdada do século XVIII inglês, com uma Desdêmona burguesa com touca de dormir, quanto no melodrama romântico em que o herói era ou um negro primitivo e devorado de paixão, ou um descendente nobre e cumulado de honrarias dos reis árabes. Assim compreendido, *Otelo*, em verdade, já era uma ópera "oriental" inteiramente pronta, que apenas aguardava seu compositor. Foi Verdi que escreveu sua música em 1887, e certamente não por acaso seu *Otelo* é talvez o único sucesso verdadeiro na história das adaptações de Shakespeare para a cena lírica.

Em realidade, nessa época não havia grande diferença entre a representação dramática ou lírica da obra. No segundo ato, o coro dos cipriotas canta em honra a Desdêmona, o terceiro ato termina com uma cena de conjunto com participação do corpo de baile. De todas as peças de Shakespeare, *Otelo* é a que melhor se presta a uma encenação suntuosa; assim a ópera entremeada de balés sobre o oriental ciumento metamorfoseia-se lentamente num grande espetáculo de quadros históricos, em que Veneza aparecia "como que ao vivo".

Essas tendências encontraram sua expressão mais completa no teatro russo. A tragédia do ciúme torna-se ali a da confiança enganada; Otelo é vítima não apenas das intrigas de Iago, mas do ciúme do doge e de todo o senado veneziano. Para isso era preciso mostrar Veneza inteira, e Chipre. O contexto social e histórico tornava-se mais importante que os protagonistas do drama. Stanislavski fez uma primeira apresentação de *Otelo* no tempo de sua juventude, mas foi seu projeto de encenação de 1930 — enviado de Nice, onde ele residia na época, ao Teatro de Arte de Moscou — que entrou para a história do teatro. Mais tarde, esse texto foi publicado.[3]

Stanislavski fez do fosso de orquestra um canal onde navegam gôndolas. Durante o primeiro quadro, por duas vezes elas aparecem em cena: Rodrigo e Iago navegam de gôndola, é de gôndola que, a seguir, Brabâncio e sua comitiva partem em busca de Otelo. Stanislavski recomendava que o remo do gondoleiro fosse feito de zinco e que dentro houvesse água, a fim de produzir o ruído característico toda vez que se levantasse. No segundo ato, ele introduziu as silhuetas silenciosas dos cipriotas que esperam, cheios de inquietude, a chegada dos navios, e fogem, tomados de pânico, ao ver que é a frota veneziana.

Em seus comentários para os atores, ele descreve em detalhe as vãs tentativas de Rodrigo junto a Desdêmona, bem como os encontros entre a jovem e Otelo no domingo de manhã, quando ela volta da missa de gôndola. Ele sabe inclusive quais são as flores que Otelo lançava em sua gôndola e como terminava a serenata oferecida por Rodrigo sob a janela de Desdêmona. Sabe tudo sobre Desdêmona e Otelo, absolutamente tudo, desde o dia de seu nascimento até o momento da tragédia.

Depois da ópera, veio o romance; depois do *Otelo* de Verdi, o de Alexandre Dumas. Só que no *Otelo* lido à maneira de um romance todas as licenças, todas as obscuridades, todas as contradições da intriga sobressaíam bruscamente. Os especialistas de Shakespeare as conheciam de longa data. Granville-Barker e Stoll utilizaram o exemplo dessa peça para mostrar a existência simultânea, em Shakespeare, de duas medidas do tempo. A noite de ciúme dura da meia-noite à aurora apenas para Otelo; para Iago, Rodrigo e Desdêmona é preciso semanas para que a ação possa se realizar, para que Desdêmona tenha a possibilidade física de trair, para que o navio tenha tempo de chegar de Chipre a Veneza com a notícia da vitória e voltar a Chipre com a nomeação do novo governador.

Stanislavski levou às últimas conseqüências a tendência a apresentar um Shakespeare verista, encenado com trajes históricos, "de época", tendência que reinou sem restrição em todo o teatro europeu a partir dos anos 1890. O teatro de ontem repete sempre as interpretações de anteontem. A tragédia do ciúme e a da confiança enganada, o *Otelo* de ópera e o de folhetim histórico, continuam a pesar ainda hoje sobre nós.

2

Em que paisagem se passa a tragédia de Otelo? A questão pode parecer absurda. O primeiro ato desenrola-se em Veneza, os outros quatro em Chipre. O teatro romântico já havia mostrado Veneza e Chipre com o auxílio de mudanças de cenário abertas; a seguir, teve-se a impressão de que o cenário giratório resolvia todos os problemas. Cada cena podia ter um cenário diferente. O teatro inglês do início do século XIX costumava representar *Otelo* em interiores burgueses; somente mais tarde a peça tornou-se cada vez mais histórica, levada à cena com trajes de época. O teatro naturalista, por sua vez, foi capaz de construir no palco toda a Praça de São Marcos. *Otelo* confundiu-se a tal ponto com seus cenários do século XIX que é certamente a peça de Shakespeare que temos mais dificuldade de conceber num palco nu. No entanto, Veneza e Chipre, em *Otelo*, não são mais reais do que as cidades e os países de todas as outras tragédias e comédias de Shakespeare. Não são mais nem menos reais que Elsenor, a Boêmia ou a Ilíria, a floresta de Dunsinane em *Macbeth*, ou, em *Rei Lear*, os rochedos de Dover do alto dos quais Glócester cego quer precipitar-se no abismo.

> Excelente criatura! Que a perdição agarre minha alma, se não vos amo! E quando não vos amar mais, voltará novamente o caos! [Ibidem, III, 3]

Otelo, como todas as grandes tragédias shakespearianas, tem seu verdadeiro lugar apenas no palco elisabetano, que é também o *Theatrum Mundi*. É justamente nesse palco, como em *Hamlet* e em *Rei Lear*, que o mundo sai dos eixos, que o caos retorna e a própria ordem da natureza é ameaçada. "Se me trai, oh! então, o céu ridiculariza a si mesmo! Não posso acreditar" (ibidem, III, 3).

O céu e a terra desmoronam: "[...] comete atos de fazerem o céu chorar e de espantarem a terra inteira [...]" (ibidem, III, 3).

Até mesmo o firmamento é sacudido, o equilíbrio das esferas celestes abalado. Como se a loucura descesse das estrelas sobre os homens:

> É a conseqüência do desvio total da Lua. Muito mais do que habitualmente, ela se aproximou da Terra, enlouquecendo os homens. [Ibidem, V, 2]

Isso, depois que Desdêmona foi sufocada. Sobre o mundo de Otelo abate-se uma noite apocalíptica.

> Parece-me que deveria agora haver um imenso eclipse do sol e da lua e que o globo apavorado deveria entreabrir-se diante desta desordem. [Ibidem, V, 2]

Esse eclipse simultâneo do Sol e da Lua é o fim do mundo tal como o vê a pintura barroca. A noite cai sobre Otelo. E não apenas uma noite desprovida de Sol e de Lua. Como em *Rei Lear* e em *Macbeth*, o céu é vazio: "Só existem no céu as pedras que servem para o trovão?" [ibidem, v, 2].

Otelo, assim como *Rei Lear* e *Macbeth*, é a tragédia do homem sob um céu vazio. No final, Iago é entregue aos suplícios. Mas, em realidade, a partir do segundo ato, é Otelo que é torturado. Como Lear, como Macbeth, como Glócester, ele desce a encosta e, como eles, é levado a uma situação sem saída. Chega ao fundo de uma das experiências humanas. Em *Otelo*, como em *Macbeth* e *Rei Lear*, é lançado um fio de prumo no abismo, são sondadas as trevas. As questões fundamentais, relativas ao sentido ou ao absurdo do mundo, só podem ser respondidas no final da viagem, na profundeza do abismo.

G. W. Knight[4] foi o primeiro a revelar a música de *Otelo*. No entanto, recusou-lhe a universalidade. Comparado a *Rei Lear* e a *Macbeth*, *Otelo* é para ele um drama que não alcança as dimensões do símbolo e que permanece encerrado em sua literalidade. Não se trata, para Knight, de uma tragédia cósmica. Apesar da insuportável retórica do romantismo, prefiro o julgamento de Victor Hugo:

> Então, o que é Otelo? É a noite. Imensa figura fatal. A noite é apaixonada pelo dia. A escuridão ama a aurora. O africano adora a mulher branca. Desdêmona é a claridade e a loucura de Otelo. E assim o ciúme lhe é fácil. Ele é poderoso, augusto, majestoso, está acima de todas as cabeças, tem por cortejo a bravura, a batalha, a fanfarra, a bandeira, o renome, a glória, e o brilho de vinte vitórias, está repleto de estrelas, esse Otelo, ele é escuro. Assim também, ciumento, o herói logo vira um monstro! O escuro vira negro. Como a noite acena depressa para a morte!

Não contém essa passagem um dom de vidência teatral? Ela parece aplicar-se quase exatamente à última criação de Laurence Olivier no papel de Otelo.

Victor Hugo prossegue:

> Iago perto de Otelo é o precipício perto da queda. — Por aqui! — diz ele em voz baixa. A armadilha aconselha a cegueira. As trevas guiam o escuro. O embuste encarrega-se da iluminação que a noite necessita. O ciúme tem a mentira como cão de cego. Contra a brancura e o candor, Otelo o negro, Iago o traidor — o que pode haver de mais terrível? Essas ferocidades da sombra se entendem. Essas duas encarnações do eclipse condensam, uma rugindo, a outra zombando, a trágica sufocação da luz.
>
> Pensem nesta coisa profunda: Otelo é a noite. E sendo a noite, e querendo matar, o que ele pega para matar? O veneno? A maça? O machado? A faca? Não, o travesseiro. Matar é adormecer. O próprio Shakespeare talvez não tenha se dado conta disso. O criador, às vezes quase sem o saber, obedece a seu tipo, tamanho é o poder desse tipo. É assim que Desdêmona, esposa do homem Noite, morre sufocada pelo travesseiro, que acolheu o primeiro beijo e recolhe o último suspiro.[5]

O Otelo de Olivier entra em cena dançando; tem uma rosa na boca. O Otelo de Olivier sufoca Desdêmona em meio aos beijos.

3

Iago é aquele que sempre apresentou mais dificuldades aos comentadores. Para os românticos, era simplesmente o gênio do mal. No entanto, mesmo Mefistófeles deve possuir suas razões de agir. Sobretudo no teatro. Iago detesta Otelo, assim como detesta o mundo todo. Há muito os comentadores assinalaram que nesse ódio existe algo de desinteressado; Iago começa por odiar e só depois parece descobrir as razões de seu ódio. A definição de Coleridge vai ao centro mesmo da questão: "caça de motivo da malignidade sem motivo". Maldade sem razão, em busca das razões de ser mau. Ambicioso desiludido, invejoso de sua mulher, de Desdêmona, de todas as mulheres, de todos os homens: seu ódio busca perpetuamente um novo alimento e nunca encontra o suficiente. Mas se o ódio busca razões, quais são as próprias razões desse ódio?

Existem duas outras definições excelentes de Iago. Carlyle chamou-o "um poeta desarticulado". Hazlitt, "um amante de tragédias na vida real". Não basta a Iago urdir a tragédia, ele quer também encená-la até o fim, distribuir os papéis a todos a seu redor e ele mesmo atuar.

Iago é um diretor de teatro infernal; ou seria melhor dizer: um diretor maquiavélico. Suas razões de agir são ambíguas e dissimuladas; suas razões intelectuais, claras e precisas. Ele as formula já nas primeiras cenas, monologando em voz alta: "Só de nós mesmos depende ser de uma maneira ou de outra. Nossos corpos são jardins e nossa vontade é o jardineiro" [ibidem, I, 3].

O Iago demoníaco foi inventado pelos românticos. Iago não é um demônio. É um arrivista contemporâneo, assim como Ricardo III. Só que numa outra escala. Também ele quer pôr em marcha o verdadeiro mecanismo, explorar as verdadeiras paixões. Não quer se deixar enganar. "Nem todos podem ser amos, nem todos os amos podem ser fielmente servidos" [ibidem, I, 1].

Isso nada tem de demoníaco; em sua evidência, tal declaração seria antes trivial. "A promoção é conseguida por afeto ou recomendação [...] [ibidem, I, 1]. Isso tampouco tem algo de demoníaco. Iago é um empirista, não crê em ideologias, não tem ilusões: "A reputação é um preconceito vão e falacioso que se adquire, comumente, sem mérito, e, sem razão, se perde" [ibidem, II, 3].

Iago é evidentemente maquiavélico, mas isso não é para ele senão a generalização de sua experiência pessoal. Os imbecis crêem na honra e no amor. Em verdade, há apenas o egoísmo e o desejo. Os fortes são capazes de subordinar as paixões às ambições. O próprio corpo, igualmente, pode ser instrumento. Donde o desprezo de Iago por tudo o que desarma, sejam as interdições morais, seja o amor: "[...] nunca encontrei homem que soubesse gostar de si mesmo. Antes de dizer que me afogaria pelo amor de uma galinha-d'angola consentiria em ser transformado em bugio" [ibidem, I, 3].

Iago é voluntarista. Cada um pode fazer tudo de si, tudo dos outros. Os outros, igualmente, são apenas um instrumento. Podemos moldá-los como argila. Iago, da mesma forma que Ricardo III, despreza os homens mais ainda que os odeia. Ele diz: o mundo compõe-se de patifes e de tolos, dos que devoram e dos que são devorados. Os homens são como animais, acasalam-se e devoram-se mutuamente. Os fracos não merecem compaixão, são tão repugnantes como os fortes, apenas mais estúpidos. O mundo é repugnante.

Otelo diz: o mundo é belo e os homens são nobres. O amor e a fidelidade existem.

Se retirarmos de *Otelo* seu verniz romântico, tudo o que é melodrama e ópera, a tragédia do ciúme e a tragédia da confiança enganada transformam-se numa disputa entre Otelo e Iago sobre a natureza do mundo. Como é este mundo: bom ou mau? Quais são os limites do sofrimento? Qual o sentido do breve intervalo que separa o nascimento da morte?

Iago põe em movimento um mecanismo de baixeza, de inveja e de estupidez. Como Ricardo III. E, como este, é esmagado. O mundo no qual Otelo pode acreditar na traição de Desdêmona, no qual a traição é possível, no qual Otelo mata Desdêmona, no qual não existem nem amizade, nem fidelidade, nem lealdade, no qual Otelo consente o assassinato secreto já que consentiu o assassinato de Cássio, esse mundo é mau. Iago é realmente um diretor de teatro perfeito. "Arreda-te! Vai-te embora! Tu me puseste na roda!" [ibidem, III, 3], grita-lhe Otelo. Iago demonstrou que o mundo é feito de patifes e de tolos. Destruiu todos a seu redor. E destruiu a si mesmo. Encaminha-se ao suplício nessa tragédia que ele mesmo montou. E demonstra que não merecia compaixão. Nem o mundo, nem ele. A catástrofe que se abate sobre Ricardo é a confirmação do Grande Mecanismo. Assim também a queda de Iago. O mundo é vil, ele tinha razão. E o fato de ter razão é que o destrói.

Tal é o primeiro paradoxo de *Otelo*.

4

Na última cena, Iago se cala. Para que falar? Tudo está claro agora. O mundo desabou. Mas unicamente para Otelo, não para ele. Irão triturar-lhe os ossos, mas ele pode triunfar. O suplício e a morte de Iago não são um ato de justiça. Em verdade, não servem para nada. Estão fora da tragédia, inclusive no sentido literal. Mas Iago obtém a vitória não apenas no plano intelectual da peça, triunfa igualmente em sua trama, em sua linguagem.

No terceiro ato, Otelo se arrasta aos pés de Iago, a espuma lhe sai dos lábios, ele tem um ataque. Shakespeare nunca recuou diante da atrocidade: Glócester terá os olhos arrancados, Lear ficará louco. O magnífico Otelo, o belo e orgulhoso Otelo, deve ser rebaixado. E isso de maneira totalmente física. Tudo será aqui decomposto como sob a ação de um ácido. O mundo de Otelo e o próprio Otelo.

> Oh! agora para sempre adeus, espírito tranqüilo! Adeus, contentamento! Adeus, tropas empenachadas e grandes guerras que transformam a ambição numa virtude! Oh! adeus!... Adeus, relinchante corcel e aguda trombeta, encorajante tambor e pífaro ensurdecedor! Adeus, bandeira real e toda beleza, orgulho, pompa e aparato das guerras gloriosas! E vós, instrumentos de guerra, cujas rudes gargantas imitam os clamores terríveis do imortal Júpiter, adeus! Está terminada a carreira de Otelo! [Ibidem, III, 3]

Otelo é dotado por Shakespeare de todo o heroísmo feudal do romance de cavalaria e do poema épico. Há aí ao mesmo tempo uma poesia fascinante e um mundo de valores bem definidos. E, para começar, há o sangue real: "[...] minha vida se origina, bem como meu ser, de homens de régia estirpe [...]" [ibidem, I, 2].

Seguem os estereótipos heróicos, cuja origem remonta à retórica romana:

> O costume tirânico, gravíssimos senadores, fez do leito da guerra, leito de pedra e de aço, o mais doce leito de plumas para mim. [Ibidem, I, 3]

E, finalmente, tudo o que é conto, sonho, lenda. Iago é feito inteiramente de realidade, de cotidianidade, de matéria. Otelo pertence a um outro mundo, feito de exotismos, desde as aventuras de Ulisses até as expedições dos navegadores do Renascimento. Ele fala a Desdêmona...

> [...] de canibais que comem uns aos outros (os antropófagos) e dos homens cujas cabeças crescem debaixo dos ombros. [Ibidem, I, 3]

No palco elisabetano vazio, entrava com Otelo a paisagem de todos os oceanos:

> Como o mar do Ponto, cuja corrente glacial e cujo curso forçado não sofrem jamais o refluxo das marés, dirigindo-se sem cessar na direção da Propôntide e do Helesponto, assim meus pensamentos sanguinários, com passos violentos, nunca voltarão atrás, não refluirão jamais em direção do humilde amor, até que sejam engolidos numa intensa vingança proporcional à ofensa... [Ibidem, III, 3]

O mundo dos valores de Otelo será apresentado ao mesmo tempo que sua poesia e sua linguagem. Mas, nessa tragédia, existe igualmente uma segunda linguagem, uma outra retórica. Quem a enuncia é Iago. No domínio da semântica de Iago, o que sobressai, como *slogans*, palavras-chaves, interjeições, são os nomes das coisas e dos animais que provocam a repulsa, o medo, a aversão. Iago fala de visgo, iscas, redes, venenos, remédios e clisteres, de pez e enxofre, de pestes e epidemias.

> Assim, transformarei a virtude dela em visgo e extrairei de sua própria generosidade a rede que colherá todos eles. [Ibidem, II, 3]

Ainda mais característico é o bestiário que Iago invoca. Compõe-se de animais sem defesa: "Afogar-te! Só afogamos gatos e cachorros cegos!" [ibidem, I, 3], dos símbolos e das alegorias da estupidez e da feiúra (pavões e galinhas-do-mato), do desejo e da concupiscência: "[...] tão excitados quanto os bodes, tão ardentes quanto os macacos, tão lúbricos quanto os lobos no cio" [ibidem, III, 3].

Otelo será levado até o balbucio. O patos e a poesia heróica da época feudal serão destruídos, em sua linguagem e em suas imagens (Knight já falou disso). Otelo não apenas se arrastará aos pés de Iago. Tomará emprestada sua voz. Estas frases entrecortadas serão ao mesmo tempo um dos primeiros monólogos do drama:

> Deitar-se com ela! Deitar-se em cima dela!... Dizer que se deitou com ela pode bem ser uma calúnia... Deitou-se com ela! Isto é repugnante! O lenço... confissões... o lenço!... Que confesse e seja enforcado pelo trabalho!... Enforcado, em primeiro lugar e, depois, que confesse!... Tremo só de pensar nisto. A natureza não se deixaria invadir assim pela sombra da paixão sem uma grande causa... Não são palavras que me agitam assim... Fora!... Narizes, ouvidos e lábios! Será possível?... Confissão?... Lenço?... Ó diabo! [Ibidem, IV, 1]

Daí por diante, Otelo vai falar sem parar de cio e reprodução, fogo e enxofre, cordas, facas e venenos. Invocará o mesmo bestiário. Iago falava de corvos buscando seu alimento, Otelo será perseguido pela imagem de um corvo sobrevoando uma casa pestilenta. Tomará de Iago todas as suas obsessões. Como se não pudesse subtrair-se um só instante à visão de macacos e de bodes, de cães e cadelas obscenos. "Troca-me por um bode" [ibidem, III, 3], ele diz. Mesmo enquanto se desenrola a visita protocolar de Ludovico, ele não consegue controlar-se: "Bem-vindo a Chipre, senhor!... Bodes e macacos!" [ibidem, IV, 1].

Caroline Spurgeon, em seu catálogo das imagens de Shakespeare, comparava os bestiários de *Otelo* e de *Rei Lear*.[6] Nas duas tragédias, os animais aparecem no domínio semântico da dor e da crueldade, dos sofrimentos pelos quais é preciso passar, dos tormentos que infligimos. Em *Rei Lear*, são os animais ferozes, belos e perigosos: tigres, abutres, javalis; em *Otelo*, répteis e insetos. A tragédia transcorre no espaço de duas longas noites — segundo o relógio da paixão, pelo menos. A paisagem interior de *Otelo*, na qual mergulham cada vez mais profundamente os personagens que conduzem a tragédia, a paisagem de seus sonhos, de suas obsessões eróticas, de seus terrores, é obscuridade completa: terra sem sol, sem estrelas nem lua, caverna cheia de aranhas, cobras e sapos. "Preferiria ser um sapo e viver dos vapores de um calabouço [...]" [ibidem, III, 3].

E novamente:

> [...] manancial de onde deve deslizar minha corrente para não secar! Ser atirado de lá ou conservado como cisterna, para que sapos sujos se acasalem e gerem lá dentro!... [Ibidem, IV, 2]

Entre a esfera animal de *Otelo* e a de *Rei Lear* não há somente uma diferença de escala. O simbolismo bestial de *Otelo* serve à degradação do mundo humano. O homem é um animal. Sim, mas qual?

"*Homem* — na descrição do homem devem ser compreendidos os animais da mesma espécie, tais como o babuíno, o macaco e muitos outros similares." Essa é uma anotação de Leonardo da Vinci, muito próxima de *Otelo* em suas intenções e pela escolha das comparações. O homem pode ser descrito como se fosse um animal. Será então um animal carnívoro e medroso, pérfido e cruel. O homem descrito sob os traços de um animal só pode provocar repulsa. "Uma teia de aranha bem tênue será o bastante para que eu apanhe essa grande mosca que é Cássio..." [ibidem, II, 1].

É a mais significativa de todas as imagens da tragédia. Moscas e aranhas, aranhas e moscas. Cássio, Rodrigo, Otelo — todos são moscas para Iago. Moscas grandes ou pequenas. A branca Desdêmona, igualmente, será transformada em mosca preta. Otelo retomará todas as obsessões de Iago.

> *Desdêmona* › Espero que meu nobre senhor me considere honesta.
> *Otelo* › Oh! sim! Como as moscas estivais no matadouro que, mal acabam de ser criadas, zumbindo, se reproduzem! [Ibidem, IV, 2]

A imagem das moscas reaparecerá em *Rei Lear*. Na frase que encerra uma das experiências humanas definitivas: "Nós, seres humanos, somos para os deuses como as moscas para as crianças travessas: matam-nos para se divertirem" [*Rei Lear*, IV, 1].

A quem a mosca pode recorrer? O que pode justificar os sofrimentos de uma mosca? Qual o sentido da vida de uma mosca? As moscas merecem compaixão? Podem as moscas exigir que os homens se compadeçam de sua sorte? E os homens — podem exigir o mesmo dos deuses? "Tu, natureza, és minha deusa; meus serviços estão ligados à tua lei" [ibidem, I, 2].

É Edmundo que diz isso em *Rei Lear*. Nas grandes tragédias de Shakespeare, participamos de um terremoto; as duas ordens desmoronaram: a hierarquia feudal das fidelidades e o naturalismo do Renascimento. A história do mundo é apenas a das aranhas e moscas:

> *Iago* › [...] Só de nós mesmos depende ser de uma maneira ou de outra. [*Otelo*, I, 3]

> *Iago* › [...] O céu é meu juiz; não sinto respeito nem obediência pelo mouro; mas se assim aparento, é para chegar a meus fins particulares. [Ibidem, I, 1]
> *Iago* › [...] Só continuo sob as ordens dele para servir meus propósitos a seu respeito. [Ibidem, I, 1]

> *Otelo* › [...] Minha dignidade, minha estirpe e minha consciência íntegra me mostrarão exatamente como sou. [Ibidem, I, 2]

> *Desdêmona* › Boa noite, boa noite! Que o céu me inspire costumes que me permitam não tirar o mal do mal, mas servir-me do mal para melhorar. [Ibidem, IV, 3]

Otelo não é apenas transplantado para o domínio semântico de Iago. Bradley disse que sua tragédia era "a antecâmara das torturas". Otelo, assim como o rei Lear, será entregue aos suplícios e conduzido à loucura.

> Sim, que ela apodreça, que ela pereça e que seja condenada ao inferno hoje de noite! Ela não viverá! Não, meu coração virou pedra! Bato nele e fere minha mão! Oh! o mundo não possuía criatura mais adorável! Era digna de repousar ao lado de um imperador e de ditar-lhe ordens!
>
> [...]
>
> Que a enforquem!... Só estou dizendo o que ela é... Tão hábil com a agulha!... Uma musicista admirável!...
>
> [...]
>
> Vou cortá-la a machado em pedacinhos!... [Ibidem, IV, 1]

Otelo fala a linguagem de Lear demente. Todas as retóricas foram reduzidas a pedaços. Os homens também. Otelo, como o rei Lear, como Macbeth em sua última cena, foi lançado no campo do absurdo.

5

Antes que ela apareça, já falam dela. Tudo o que se ouve é esta exclamação: ela fugiu com o negro! Sua imagem já foi exposta num clima de erotismo bestial: "[...] um velho bode negro está cobrindo vossa ovelha branca" [ibidem, I, 1].

O prólogo de *Otelo* é brutal. Iago e Rodrigo querem enfurecer Brabâncio. Mas isso não explica ainda essa obstinação em usar comparações animais. Elas são intencionais. A união de Otelo e de Desdêmona, desde a primeira cena, é apresentada como um acasalamento de animais:

> [...] deixareis que vossa filha seja coberta por um cavalo da Barbaria? Estais querendo ter netos que relincharão em vosso rosto! Acabareis tendo corcéis como primos e ginetes como parentes. [Ibidem, I, 1]

Otelo é negro, Desdêmona é branca. Victor Hugo já falou desse simbolismo do negro e do branco, da noite e do dia; citamos essa passagem. Mas Shakespeare é mais concreto que os românticos. Mais material e mais carnal. Em *Otelo*, os corpos não apenas são torturados; os corpos igualmente se atraem. "[...] vossa filha e o mouro estão agora formando o animal de duas costas" [ibidem, I, 1].

A imagem do animal de duas costas, uma branca, a outra negra, é ao mesmo tempo uma das mais brutais e uma das mais fascinantes representações do ato sexual. Mas nela há também a atmosfera do erotismo contemporâneo, com sua aspiração pela pura animalidade, seu fascínio pelos contrastes e sua maneira de quebrar o tabu sexual. Eis por que ela é vista com tanta freqüência como branco e preto. Otelo é fascinado por Desdêmona, mas ela também o é — e quanto! — por Otelo.

> [...] a despeito de sua natureza, de seus anos, de seu país, de sua reputação, de tudo, ficou apaixonada por aquele a quem tinha até medo de olhar! [Ibidem, I, 3]

Ela abandonou tudo e tem pressa. Não quer mais uma única noite vazia. Embarcará para Chipre, seguindo atrás de Otelo.

> Se amei o mouro o bastante para viver com ele, o estrépito franco de minha conduta e a tempestade enfrentada por minha sorte são proclamados no mundo ao som da trombeta. [Ibidem, I, 3]

Desdêmona, na época de Kean, dormia de touca. As Desdêmonas de hoje costumam ainda usar essa peça de vestuário vitoriana. Heine inquietava-se à idéia de que Desdêmona pudesse ter as mãos úmidas. Ele escrevia que era triste, às vezes, pensar que Iago pudesse ter um pouco de razão. Heine decifrava Shakespeare de maneira bem mais biliosa que Schlegel, Tieck e todos os alemães sentimentais. Ele comparava *Otelo* a *Tito Andrônico*: "Em ambos", escrevia, "a paixão de uma bela mulher por um negro feio é representada com particular deleite".[7]

Desdêmona tem dois ou talvez quatro anos mais que Julieta, pode ter a idade de Ofélia. Mas ela é bem mais mulher que essas duas. Desdêmona é ao mesmo tempo dócil e obstinada. Dócil até o ponto onde a paixão começa. É a mais erótica de todas as figuras femininas de Shakespeare. Mais silenciosa que Julieta ou Ofélia, parece absorvida no fundo de si mesma, e desperta somente para a noite. Não suspeita sequer que sua simples presença provoca inquietação e promessa. Otelo saberá isso mais tarde, mas Iago o sabe desde o começo.

Desdêmona é fiel, mas certamente tem dentro dela alguma coisa de puta. Virtualmente. Não *in actu*, mas *in potentia*. Caso contrário não haveria drama, Otelo seria ridículo. E Otelo não pode ser ridículo. Desdêmona é contaminada por Otelo, mas todos os homens — Iago, Cássio, Rodrigo — são contaminados por Desdêmona. Movem-se dentro de seu clima erótico.

> O vinho que ela bebe é feito de uvas. Se fosse angélica assim, nunca teria amado o mouro. Não notaste como batia na palma da mão dele?
>
> [...]
>
> Estavam com os lábios tão próximos um do outro que os seus hálitos se beijavam. [Ibidem, II, 1]

Na atitude de Otelo em relação a Desdêmona, opera-se agora uma brusca transformação que as intrigas de Iago são incapazes de explicar totalmente. Como se Otelo tivesse de repente passado a temer Desdêmona. Robert Speaight, em suas considerações sobre *Otelo*, pergunta-se onde o casamento deles foi consumado — em Veneza ou somente em Chipre, na noite em que Iago embriagou Cássio?[8] Tal questão pode parecer fora de propósito numa tragédia shakespeariana, em que os acontecimentos se desenrolam em dois ritmos diferentes e com motivações sintéticas. Mas, talvez justamente porque em Shakespeare as motivações são postas de lado, essa pergunta atinge em cheio o núcleo das relações de Otelo com Desdêmona. Otelo comporta-se como se tivesse descoberto uma outra mulher diferente da que esperava: "Aquela que, tão jovem, pôde desempenhar papel semelhante [...]" [ibidem, III, 3].

Como se ele estivesse pasmo e assustado ao mesmo tempo por essa explosão de sensualidade numa jovem que ainda há pouco baixava os olhos ao ouvir suas histórias. "[...] a cama dele ficará parecendo um colégio, sua mesa, um confessionário [...]" [ibidem, III, 3].

Desde a primeira noite, Desdêmona sentiu-se amante e esposa. O erotismo é sua vocação e sua alegria; o erotismo e o amor, o erotismo e Otelo são uma coisa só. Seu Eros é luminoso; mas, para Otelo, Eros é uma armadilha. Como se, depois dessa primeira noite, ele tivesse se perdido nas trevas onde amor e ciúme, desejo e repulsa não podem ser separados.

Quanto mais ardentemente Desdêmona se entrega ao amor, tanto mais ela se torna uma puta para Otelo; ela foi, é ou será puta. Quanto mais ela deseja, melhor ela ama, e mais facilmente Otelo crê que ela pode ou pôde traí-lo.

Iago põe em movimento toda a malignidade do mundo e acaba sendo vítima dela. Desdêmona é vítima de sua própria paixão. Seu amor testemunha contra ela, não a favor dela. O amor a leva à perdição. Tal é o segundo paradoxo de *Otelo*.

Em nenhum dos grandes dramas de Shakespeare, com exceção talvez de *Rei Lear*, a palavra "natureza" é repetida tão freqüentemente quanto em *Otelo*: "[...] a perfeição possa errar a tal ponto contra todas as regras da natureza [...]" [ibidem, I, 3].

E novamente, várias vezes, quase nos mesmos termos: "E, entretanto, quando a natureza se afasta de si..." [ibidem, III, 3].

O que é a natureza? O que é contra a natureza? Desdêmona enganou seu pai. Em *Rei Lear*, as filhas do rei são vistas com os olhos do ancião exilado. Ouvimos suas maldições. Em *Otelo*, a perspectiva é diferente. No proscênio estão Otelo e Desdêmona. Brabâncio não desperta a compaixão, mas só por algum tempo, pois Otelo repetirá suas palavras: "Vela por ela, mouro, se tiveres olhos para ver. Enganou o pai e pode perfeitamente enganar-te" [ibidem, I, 3].

O respeito pelo pai e pelo marido, pela família, pela reputação e pela fortuna é conforme à natureza. Natural é a ordem social. Antinatural é tudo o que a destrói. O erotismo, também ele é natureza. Mas esta pode ser boa ou má. O erotismo é a natureza depravada. O tema de *Otelo*, assim como de *Macbeth* e *Rei Lear*, é a queda. A história de uma mulher infiel e de um marido ciumento, história muito ao gosto do Renascimento, transforma-se em moralidade medieval.

> *Otelo* › Está bem. Quem és tu?
> *Desdêmona* › Vossa esposa, meu senhor; vossa fiel e leal esposa.
> *Otelo* › Vamos, jura isto e condena-te! És tão semelhante a um anjo do céu que os próprios demônios temeriam apoderar-se de ti. Portanto, condena-te duplamente! Jura que és honesta!
> *Desdêmona* › O céu sabe perfeitamente disto.
> *Otelo* › O céu sabe perfeitamente que és tão falsa quanto o inferno! [Ibidem, IV, 2]

O anjo torna-se diabo. Depois do simbolismo animal dentro do qual o erotismo foi encerrado, eis aí o segundo e mais freqüente domínio semântico da tragédia. A paisagem de *Otelo* foi primeiro uma terra sem estrelas nem lua; depois, um mundo de répteis e de insetos; agora, o cenário, como no teatro medieval, é feito de duas portas: a celeste e a infernal. Mesmo a criada Emília, que tem a cabeça fria e os pés no chão, transforma-se em porteira do inferno:

> Vós, dama, que tendes o ofício contrário ao de são Pedro e que guardais as portas do inferno! [Ibidem, IV, 2]

É diante dessas duas portas que Otelo lança suas últimas grandes questões antes do suicídio:

> Quando nos encontrarmos no tribunal de Deus, teu aspecto presente bastará para precipitar minha alma fora do céu e será ela apanhada pelos demônios! [Ibidem, V, 2]

Mas, em verdade, *Otelo* não é nem uma moralidade nem um mistério, assim como não é uma ópera nem um melodrama. A natureza é corrupta e não se poderia confiar nela. Eros é a natureza, e tampouco se poderia confiar nele. Não há referência possível à natureza nem a suas leis. Ela é má, e Otelo não é o único a pensar assim. Ela é má para Shakespeare. Tão louca e tão cruel como a história. A natureza é corrupta como numa moralidade da Idade Média, mas não é redimida. Não há redenção. Os anjos transformam-se em diabos. Todos. Sem exceção.

> Muda de cor com semelhante idéia. Paciência, jovem querubim de lábios róseos, e fica com um infernal aspecto sinistro! [Ibidem, IV, 2]

A seqüência, é Lear enlouquecido que a dirá:

> Contemplai aquela dama de sorriso afetado, cujo rosto faz pensar que tem neve na forquilha das coxas; afeta virtudes e balança a cabeça ao ouvir o nome do prazer. Nem o furão nem o cavalo na engorda se entregam a mais desenfreados apetites. Embora da cintura para cima sejam mulheres, da cintura para baixo são centauros; os deuses nelas só reinam da cabeça à cintura; desta para baixo, estão inferno, trevas, poço sulfúrico, incêndio, escaldadura, mau cheiro, podridão. [*Rei Lear*, IV, 6]

Otelo e Lear estão dentro da mesma esfera da loucura. Um processo foi movido contra a natureza. Um vez mais, a aversão de Shakespeare à natureza anuncia Swift. A natureza é corrupta, antes de tudo em sua função reprodutiva. As histórias de amor, as histórias de amantes e casais são tão implacáveis e cruéis como as histórias de reis, príncipes e usurpadores. Em ambos os casos, cadáveres são retirados do palco vazio.

6

Todas as paisagens de *Otelo* e todos os seus gestos, sua retórica e a maneira como esta é truncada, pertencem à poética do barroco. Imagino Otelo, Desdêmona e Iago vestidos de preto e de ouro, banhados no claro-escuro de Rembrandt. Somente seus rostos estão em plena luz. A primeira cena de multidão, quando Brabâncio e sua comitiva partem em busca de Otelo, sempre me faz pensar na *Ronda noturna*: "Guardai vossas espadas brilhantes para que o orvalho não as enferruje" [*Otelo*, I, 2].

Otelo é uma tragédia de gestos. Isso também faz parte do Barroco. Mas esse gesto é retido, suspenso no ar. Todos, por um instante, se imobilizam. Gostaria que os últimos gestos de Otelo ficassem suspensos do mesmo modo. Que ele se aproximasse do leito de Desdêmona, e recuasse. Acaso ele já não sabe que as razões últimas pertencem a Iago? O mundo é realmente vil, se ela pôde trair, se acreditam na sua traição, se mesmo ele pôde acreditar nisso. "[...] ficar em dúvida é ficar resolvido" [ibidem, III, 3].

Otelo não deve obrigatoriamente matar Desdêmona. Se, nesse último e decisivo momento, ele se afastasse, a peça seria ainda mais cruel. Cressida não perece depois de sua traição e Tróilo não se mata. Tudo termina em sarcasmo.

Otelo mata Desdêmona para salvar a ordem moral. Para que voltem o amor e a fidelidade. Mata Desdêmona a fim de poder perdoá-la. A fim de que as contas sejam acertadas e o mundo retorne à norma. Otelo não hesita. Quer desesperadamente salvar o sentido da vida, o sentido de sua própria vida, talvez até o sentido do mundo.

> [...] e dizei, além do mais, que, certa vez, em Alepo, vendo um turco, um ímpio de turbante, batendo num veneziano e insultando o Estado, agarrei pelo pescoço o cão circunciso e feri-o assim. [Ibidem, V, 2]

A morte de Otelo não poderá salvar mais nada. Desdêmona não vive mais e o mundo da fidelidade feudal está morto. Os *condottieri* são anacrônicos. Eles e sua poesia inebriante, sua retórica, seu patos e todos os seus grandes gestos. O suicídio de Otelo é um desses gestos.

Desdêmona não vive mais, como também não vivem mais o pobre tolo Rodrigo e a prudente Emília. Dentro de um instante, Otelo irá morrer. Morrem todos, nobres ou vis, lúcidos ou loucos, empiristas ou absolutistas. Todas as escolhas são más.

> *Desdêmona* › Farias ato semelhante em troca do mundo inteiro?
> *Emília* › Vejamos, não o faríeis?
> *Desdêmona* › Não, por esta luz celeste!

> *Emília* › Nem eu, tampouco, por esta luz celeste. Preferiria fazê-lo em plena escuridão.
> *Desdêmona* › Farias tal ato em troca do mundo inteiro?
> *Emília* › O mundo é uma coisa considerável. Seria um grande preço para um pequeno pecado. [Ibidem, IV, 3]

Iago se cala. Mesmo submetido à tortura, não dirá uma palavra. Todas as razões estão do seu lado. Mas apenas as razões intelectuais. A ordem moral e a ordem intelectual, a partir de *Hamlet* e de *Tróilo e Cressida*, estão em conflito em todos os grandes dramas de Shakespeare. E assim permanecerão, até o *Conto do inverno* e *A tempestade*. O mundo é tal como Iago o vê, mas Iago é um canalha. O mundo de Shakespare não tornou a integrar-se depois do terremoto, como tampouco o nosso. Continuou sem coesão, como o nosso. Em suma, no *Otelo* de Shakespeare todos são perdedores no final.

Rei Lear ou *Fim de partida*

Rei Lear › *Tu me chamas de bobo, rapaz?*
Bobo › *Abandonaste todos os teus outros títulos, mas esse, nasceste com ele.* [*Rei Lear*, I, 4]

Nascemos todos loucos. Alguns permanecem assim. [*Esperando Godot*, II]

1

A atitude da crítica moderna em relação a *Rei Lear* é ambígua e um tanto constrangida. Indiscutivelmente, essa peça continua sendo considerada uma obra-prima, o ápice diante do qual mesmo *Macbeth* e *Hamlet* parecem tímidos e vulgares. Costuma-se comparar *Rei Lear* à *Missa em si menor* de J. S. Bach, à *Quinta* ou à *Nona* de Beethoven, ao *Parsifal* de Wagner, ao *Juízo Final* de Michelangelo, ao *Purgatório* e ao *Inferno* de Dante. Mas, ao mesmo tempo que *Rei Lear* dá a impressão de uma alta montanha que todos admiram, ninguém parece muito interessado em escalá-la. É como se esse drama tivesse perdido o poder de contaminar a literatura e o teatro. Como se não conviesse à nossa época e, em todo caso, não tivesse seu lugar no teatro contemporâneo. Mas de qual teatro contemporâneo se está falando? Toda a questão é essa.

O apogeu teatral de *Rei Lear* foi indiscutivelmente a época romântica. Ele se integrava perfeitamente ao teatro dessa época; claro, tratava-se de um *Rei*

Lear compreendido como um melodrama, repleto de atrocidades e maldições, que nos contava a história de um rei trágico, privado de sua coroa, contra o qual se coligaram a terra e o céu, a natureza e a humanidade. Charles Lamb[1] podia perfeitamente, no início do século XIX, zombar desse espetáculo em que um velho reduzido à indigência vagueia pelo palco, com a cabeça descoberta e um bastão na mão, enquanto sopra a tempestade e cai uma chuva, ambas comandadas pelos contra-regras. No entanto, o teatro rapidamente chegaria à ilusão completa. Os dioramas, as mudanças abertas de cenário, os praticáveis móveis permitiam a transformação súbita, quase milagrosa, de um castelo gótico em panorama de montanha, ou de um pôr-do-sol flamejante em uma noite de tempestade. A imaginação romântica reconhecia facilmente em *Rei Lear* sua paisagem favorita: castelos lúgubres, choupanas, desertos, lugares misteriosos e assustadores, rochedos ameaçadores e brancos ao luar. *Rei Lear* convinha também ao estilo romântico: permitia o gesto largo, as cenas de atrocidades e os monólogos recitados, ou melhor, bradados com paixão, com os quais se deleitavam Kean e toda a sua escola.[2] O ator podia mostrar os traços mais sombrios da alma humana. Os destinos de Lear e de Glócester deviam provocar assombro e piedade. Deviam assustar os espectadores. E o conseguiam. Os infortúnios purificavam Lear e restituíam-lhe uma grandeza trágica. *Rei Lear* de Shakespeare era o "teatro *noir*" do romantismo.

Depois veio a época do Shakespeare histórico, realista, transformado em peça de museu. Cenógrafos eram enviados a Roma a fim de desenhar os cenários de *Júlio César* no próprio local, no Fórum. Uma multidão de figurantes em roupas de época enchia o palco. Copiavam-se os adereços medievais, os gorros de orelha do Renascimento, os móveis elisabetanos. Os cenários tornavam-se cada vez mais maciços e suntuosos, o palco parecia uma grande exposição de acessórios históricos. O balcão era um verdadeiro balcão; o palácio, um palácio; a rua, uma rua. Uma verdadeira floresta substituiu o simples "lugar deserto".

Nessa época tentou-se igualmente situar *Rei Lear* em seu tempo. Com o auxílio de arqueólogos, montaram-se no palco cemitérios de menires e dolmens. A maquinaria teatral aperfeiçoava-se, e a tempestade, a chuva e o vento cobriam de maneira sempre mais eficaz a voz dos atores. Nessa estranha associação de uma técnica teatral cada vez mais suntuosa com uma reconstituição arqueológica de um túmulo celta, do *Rei Lear* de Shakespeare somente permanecia a intriga. Em tal teatro não havia mais lugar para Shakespeare; ele não era realmente cênico.

O início do século XX marca uma virada na interpretação de Shakespeare. Pela primeira vez, começa-se a decifrá-lo com o auxílio do que havia sido seu próprio teatro. Toda uma geração de pesquisadores reconstitui pacientemente o palco, a maneira de representar, as tradições teatrais da época elisabetana. Granville-Barker, em seus célebres *Prefaces to Shakespeare*,[3] mostra — ou pelo menos procura mostrar — o que era a representação de *Rei Lear* no teatro The Globe. Isso marcou o início do chamado retorno ao "Shakespeare autêntico". A partir de então, a tempestade deveria soprar no peito de Lear e de Glócester, não sobre o palco. O problema é que esse velho louco, que arrancava os fios de sua longa barba, tornava-se de repente ridículo. Ele devia ser trágico, mas não o era mais.

Quase todas as exposições de Shakespeare têm uma extraordinária instantaneidade em sua maneira de esboçar os conflitos, de apresentar o tom da peça. A exposição de *Rei Lear* parece absurda para quem gostaria de nela encontrar nem que fosse um átomo de verossimilhança psicológica: o soberano todo-poderoso abre um concurso de eloqüência sobre o amor filial entre suas três filhas, de cujo resultado faz depender a partilha de seu reino. Ele não percebe nem compreende nada: no entanto, a hipocrisia de Regane e de Goneril salta aos olhos. Lear, se devemos considerá-lo como um personagem, um caráter, é ridículo, ingênuo e estúpido. Quando enlouquece, pode suscitar apenas a compaixão, jamais lamento e terror.

Glócester, igualmente, é ingênuo e ridículo. Nas primeiras cenas, é um personagem de comédia de costumes. Robert Speaight compara-o a um *gentleman* de idéias um tanto retrógradas que, de chapéu-coco e guarda-chuva no braço, passeia ao domingo pela Saint James's Street.[4] Nada anuncia nele o ancião trágico cujos olhos serão arrancados. É verdade que Polônio, em *Hamlet*, é também uma figura de comédia e depois morre apunhalado. Mas a morte de Polônio é grotesca. Lear e Glócester terão de percorrer o caminho dos tormentos.

Nenhum diretor de teatro conseguia resolver os problemas colocados pela intriga de *Rei Lear*. Se a tratasse de forma realista, Lear e Glócester se revelariam demasiado ridículos para ser heróis trágicos. Se tratasse a exposição como uma fábula ou uma lenda, a crueldade do mundo shakespeariano se tornaria igualmente fabulosa ou legendária. Ora, essa crueldade era a do mundo elisabetano, contemporâneo de *Rei Lear*, e continuou sendo assim. Mas é uma crueldade filosófica, que nem o teatro romântico nem o teatro naturalista souberam mostrar. Somente o novo teatro é capaz de fazê-lo. Neste, não há mais "caracteres", e o trágico foi expulso pelo grotesco. Grotesco que se revelou mais cruel.

A exposição de *Rei Lear* é tão absurda e indispensável quanto a chegada a Güllen da multimilionária Clara Zachanassian e todo o seu cortejo, incluindo seu novo marido, seus eunucos, um grande sarcófago e um tigre enjaulado.[5] A exposição de *Rei Lear* mostra um mundo que será destruído.

Desde o final do século XVIII, ninguém exerceu uma influência tão brutal quanto Shakespeare sobre a dramaturgia européia. Mas esta modelou os teatros nos quais eram representadas as peças dele. Shakespeare influenciava na medida em que a dramaturgia contemporânea, através da qual seus dramas eram interpretados, possuía vida ela própria. Se as representações de Shakespeare são vulgares e enfadonhas, então não apenas o teatro, mas a dramaturgia da época estão mortos. É nisso, entre outras coisas, que reside o caráter supra-histórico e universal de Shakespeare.

Ainda não foi escrita uma obra com o título: "Shakespeare e a nova dramaturgia". Talvez seja ainda demasiado cedo para fazê-lo. Mas é significativo que a palavra "shakespeariano" seja pronunciada com tanta freqüência quando se fala de Brecht, de Dürrenmatt ou de Beckett. Claro que para esses três dramaturgos, que ao mesmo tempo representam três visões distintas do teatro, a palavra "shakespeariano" significa algo diferente: para Dürrenmatt é o aspecto sanguinário, virulento, sem coesão, e a mistura dos gêneros; para Brecht, o caráter épico; para Beckett, o novo *Theatrum Mundi*. Mas essas três dramaturgias e visões do teatro são mais semelhantes a Shakespeare e às moralidades medievais do que ao drama do século XIX, seja ele romântico ou naturalista. Nesse sentido, e nesse sentido apenas, o novo teatro pode ser qualificado de antiteatro.

O que nele impressiona é seu aspecto grotesco. Apesar das aparências em contrário, esse novo grotesco de modo nenhum substitui o antigo drama ou a comédia de costumes. Ele se ocupa dos problemas, conflitos e temas da tragédia: a condição humana, o sentido da vida, a liberdade e a necessidade, a contradição entre o absoluto e a fragilidade da ordem humana. O grotesco é a antiga tragédia escrita de novo, num outro tom. O paradoxo de Maurice Regnault — "A ausência de tragédia num mundo trágico dá origem ao cômico" — é apenas aparente. O grotesco está situado num mundo trágico. A visão trágica e a visão grotesca do mundo são compostas, poderíamos dizer, dos mesmos elementos. Quer este mundo seja trágico ou grotesco, as situações são impostas, compulsórias, necessárias. A liberdade de escolha e de decisão é condicionada por elas. Numa tal situação imposta, tanto o ator trágico quanto o ator grotesco são perdedores no combate com o absoluto. O fracasso do herói trágico é a confirmação e o reconhecimento do absoluto; o fracasso do ator grotesco é o absoluto dessacralizado e ridicularizado, sua transformação num mecanismo cego, numa espécie de autômato. Não apenas o carrasco é visto com derrisão, mas também a vítima que acreditou na justiça do carrasco, que fez dele um absoluto, que o inventou, já que ela própria se reconhecia como vítima.

Em última instância, a tragédia é um julgamento sobre a condição humana, uma medida do absoluto; o grotesco é a crítica do absoluto em nome da experiência humana frágil. Por isso a tragédia conduz à catarse, enquanto o grotesco não oferece nenhum consolo. Górgias de Leôncio[6] escrevia: "A tragédia é um embuste no qual aquele que engana é mais justo que o que não engana, e aquele que é enganado mais inteligente que o que não é enganado". Pode-se parodiar essa frase: o grotesco é um embuste no qual aquele que é enganado é mais justo que o que engana, e aquele que engana mais inteligente que o que é enganado. Clara Zachanassian, em *A visita da velha senhora*, é mais inteligente que Anton Schill, mas ele é mais justo que ela. A morte de Schill é grotesca, como a de Polônio em *Hamlet*. Schill não é um herói trágico, como tampouco os habitantes da cidade de Güllen. A velha senhora, com dentadura e seios postiços, não é uma deusa; aliás, ela mal existe, por pouco não é uma ilusão. Schill e os habitantes de Güllen acham-se numa situação em que não há lugar para o trágico, em que só há lugar para o grotesco. "Sendo o cômico intuição do absurdo", escreve Ionesco em *Expérience du théâtre*, "ele me parece mais desesperador que o trágico. O cômico não oferece saída."[7]

O mundo trágico e o mundo grotesco são fechados, não se pode escapar deles. No mundo trágico, essa situação era imposta sucessivamente pelos deuses antigos, pelo Destino, pelo Deus cristão, pela Natureza, pela História dotada de razão e de necessidade. Do lado oposto estava sempre o homem. Se esse absoluto fosse a Natureza, o homem não era natural; se o homem fosse natural, o absoluto era a Graça, sem a qual não há salvação. Num mundo grotesco, não se pode justificar o fracasso por meio de nenhum absoluto, nem atribuir a este a responsabilidade da derrota. O absoluto não é dotado de quaisquer razões últimas; é simplesmente o mais forte. O absoluto é absurdo. Talvez por isso o grotesco utilize com freqüência a imagem de um mecanismo acionado que não se pode deter. Diversos tipos de mecanismos impessoais e hostis substituem Deus, a Natureza ou a História da antiga tragédia. Essa noção de mecanismo absurdo é certamente o último conceito metafísico a subsistir ainda no grotesco contemporâneo. Mas não se trata de um mecanismo transcendente em relação ao homem, e menos ainda em relação à espécie humana. É uma emboscada que o próprio homem armou e na qual caiu.

A tragédia desenrolava-se geralmente numa paisagem natural. As forças desencadeadas da natureza testemunhavam o fracasso do homem ou então, como em *Rei Lear*, participavam ativamente da ação. Já o teatro grotesco moderno costuma ter por cena a civilização pura; a natureza está quase totalmente ausente dele. O homem está encerrado numa peça, acossado por coisas e objetos. Mas as coisas desempenham atualmente o mesmo papel de símbolos da condição humana e da situação do homem que a floresta, a tempestade ou o eclipse do Sol em Shakespeare. Até mesmo o inferno de Sartre é um imenso hotel, no qual há somente quartos e corredores, novos corredores e novos quartos. Esse inferno "entre quatro paredes" não tem necessidade dos serviços da metafísica.

O inferno de Ionesco está organizado da mesma forma. Um novo locatário muda-se para um apartamento vazio. Trazem os móveis, em quantidade cada vez maior. O locatário está cercado de móveis por todos os lados. Ei-lo entre quatro armários. Não se vê mais o locatário. Foi rebaixado ao nível dos objetos inanimados. Tornou-se coisa.

Em *Fim de partida*, de Beckett, o quarto contém uma cadeira de rodas e dois cestos de lixo. Há um quadro pendurado com a frente voltada para a parede. Há também um banquinho, um binóculo e um apito. Da natureza não restam senão a areia nos cestos de lixo, uma pulga e o que no homem é natureza: o corpo.

Hamm › A natureza nos esqueceu.

Clov › Não há mais natureza.

Hamm › Não há mais natureza! Estás exagerando.

Clov › Nos arredores.

Hamm › Mas respiramos, mudamos! Perdemos nossos cabelos, nossos dentes! Nosso frescor! Nossos ideais!

Clov › Então ela nos esqueceu.

É fácil mostrar a maneira pela qual as situações trágicas, no novo teatro, tornam-se grotescas. Uma situação desse gênero, clássica por excelência, é a necessidade de escolher entre valores contraditórios. Antígona é condenada a escolher entre a ordem humana e a divina, entre as exigências de Creonte e os imperativos do absoluto. O princípio mesmo de uma escolha em que um dos dois valores deve ser destruído é trágico em si. A crueldade do absoluto é exigir tal escolha, em que um dos termos da alternativa é a morte. O absoluto é devorador, ele exige tudo; a morte do herói é sua confirmação.

A situação trágica transforma-se em grotesca quando os dois termos da alternativa, da escolha forçada, são absurdos, inadequados ou comprometedores. O herói deve jogar, mesmo se não existe jogo. Qualquer solução é ruim, mas ele não pode desistir do jogo, pois isso seria igualmente uma saída, uma saída ruim.

É a situação de Rômulo na peça de Dürrenmatt. Ele é o último César do império em decadência. Incapaz de modificar a história. A história o fez de bobo. Ele pode ou morrer com garbo ou permanecer deitado, esperando que venham degolá-lo; pode render-se, preparar discursos ou suicidar-se. Em sua situação de último imperador de Roma, cada uma dessas soluções é comprometedora e ridícula. A história fez de Rômulo um palhaço, mas exige que ele a leve a sério. Rômulo tem apenas uma boa solução: pode conscientemente aceitar o papel de palhaço e desempenhá-lo até o fim. Pode criar galinhas. Então, é a necessidade histórica que aparecerá como boba. O absoluto será ridicularizado.

Antígona é a tragédia da escolha, *Édipo*, a da "culpa imerecida" e da predestinação. Os deuses advertem lealmente o herói que o *fatum* designou-lhe o papel de parricida e de esposo da própria mãe. O herói é completamente livre, livre para decidir e agir. Os deuses não intervêm, apenas observam. Esperam que ele cometa a falta para então puni-lo. Os deuses são justos, punem o herói por um crime que ele verdadeiramente cometeu. Mas o herói *devia* cometer o crime. Édipo queria enganar a sorte. Mas não escapou do *fatum*, não podia escapar. Caiu na emboscada, cometeu a falta, matou o pai e desposou a mãe. O que deve acontecer acontece.

Certamente é possível apresentar a tragédia de Édipo como um problema da teoria dos jogos. O jogo é justo, isso significa: no momento em que começa, os dois parceiros devem ter as mesmas chances de ganhar ou de perder, e ambos devem jogar segundo as mesmas regras. O *fatum*, em seu jogo com Édipo, não recorre à ajuda dos deuses, não modifica as leis naturais. O *fatum* vence Édipo sem a intervenção do milagre.

O jogo deve ser justo, mas deve ao mesmo tempo ser construído de tal forma que seja sempre um único e mesmo parceiro que ganhe. Que Édipo perca sempre.

Imaginemos um cérebro eletrônico que jogue xadrez e que calcule um número arbitrário ou ilimitado de lances antecipadamente. O homem *deve* jogar xadrez com o cérebro eletrônico, não pode abandonar nem interromper o jogo, e *deve* obrigatoriamente perder. Perde honestamente, pois perde segundo as regras; perde porque cometeu um erro. Mas ele não podia ganhar.

O homem que perde no xadrez contra um cérebro eletrônico que ele próprio programou anteriormente, a quem "ensinou" a jogar, já não é mais um herói de tragédia. Se joga assim xadrez, do nascimento até a morte, e se deve perder, ele pode no máximo ser um herói tragigrotesco. O que subsiste do mundo trágico é a situação de "culpa imerecida", a partida inelutavelmente perdida e o erro inelutável. Mas o absoluto deixou de existir. Foi substituído pelo absurdo da situação humana.

Esse absurdo não consiste no fato de os mecanismos criados pelo homem serem, em certas condições, mais fortes e mesmo mais inteligentes que ele, e sim no fato de esses mecanismos criarem situações de coerção, de o forçarem a jogar uma partida em que a probabilidade de perder totalmente não cessa de aumentar. O fim do mundo dos cristãos, com seu Juízo Final e sua divisão entre justos e injustos, é patético. Um fim do mundo provocado por uma enorme bomba pode igualmente impressionar, mas é grotesco. Tal fim do mundo, tanto para os cristãos quanto para os marxistas, é intelectualmente inadmissível. Seria um fim do mundo ridículo.

A comparação entre a partida jogada entre o *fatum* e Édipo e uma partida de xadrez com um cérebro eletrônico não é suficientemente precisa. O autômato que joga xadrez, mesmo se sabe calcular antecipadamente o número de lances que quisermos, não deve obrigatoriamente ganhar. Ele simplesmente ganhará com mais freqüência do que perderá. Mas, entre os autômatos que existem efetivamente, pode-se achar um exemplo bem melhor. Há um que joga uma espécie de "cara ou coroa". Coloco uma moeda sobre a mesa, do jeito que quiser, face cara ou face coroa. O autômato não vê essa moeda, mas deve adivinhar como a coloquei. Se adivinhar, ele ganha. Informo ao autômato se ele adivinhou corretamente. Coloco a moeda uma segunda vez etc. Ao cabo de certo tempo, o autômato começa a ganhar. Com freqüência cada vez maior, adivinha com exatidão. Ele memorizou meu sistema, aprendeu-o, decifrou-me. Prevê que, após ter colocado três vezes seguidas "cara", colocarei duas vezes seguidas "coroa". Mudo de sistema, jogo segundo um outro método: o autômato cego o aprende e mais uma vez começa a ganhar. Tenho meu livre-arbítrio e toda a liberdade de decidir. Posso colocar a moeda com a face cara ou a face coroa. Mas no final, como Édipo, devo perder nesse jogo.

Existe uma saída para que eu não perca. Não ponho mais a moeda sobre a mesa, não escolho mais. Lanço-a, simplesmente. Renunciei ao sistema. Entreguei-me ao acaso. Então ambos temos chances iguais, o autômato e eu. A probabilidade de ganhar ou de perder, a probabilidade de sair cara ou coroa, é a mesma; é exatamente de um contra um. O autômato queria que eu o levasse a sério, que jogasse racionalmente com ele, por meio de um sistema, de um método. Mas eu não quero. Eu é que decifrei, desta vez, o princípio do autômato.

O autômato é um *fatum* que age em virtude do princípio do cálculo de probabilidades. Para que minhas chances sejam iguais às do destino, devo também fazer-me destino, entregar-me à sorte, ao acaso. Agir com uma probabilidade de um contra um. O homem que, ao jogar contra o autômato, renuncia ao livre-arbítrio e à liberdade de decisão, adota frente ao destino uma atitude muito semelhante à que o Rômulo de Dürrenmatt adotou em relação à necessidade histórica. Em vez de colocar cem vezes seguidas a moeda com a face cara, ou alternadamente face cara e face coroa, ou então dez vezes seguidas cara e depois duas vezes coroa, ele prefere simplesmente lançar a moeda. Tal homem não é seguramente um herói trágico. Ele adotou frente ao destino, como Rômulo, uma atitude de palhaço.

Na tragédia moderna, o destino, os deuses e a natureza foram substituídos pela história. A história é o único sistema de referência, a última instância que confirma ou recusa a atividade humana. Ela é inelutável, cumpre as tarefas que estão de acordo com seus fins, é a "razão" objetiva e o "progresso" objetivo. Nessa concepção, a história é um teatro que não tem espectadores e comporta apenas atores. Ninguém olha a representação do exterior, todos participam. O roteiro desse espetáculo monumental é estabelecido de antemão e comporta um epílogo necessário que explica tudo. Mas esse roteiro, como na *commedia dell'arte*, não é redigido; os atores improvisam e somente uma parte deles prevê corretamente o que acontecerá a seguir. Nesse teatro muito especial, a cena modifica-se ao mesmo tempo que os atores; estes a edificam e a demolem sem parar.

Os atores enganam-se, mas os erros são previstos de antemão pelo roteiro; poder-se-ia mesmo dizer que constituem o princípio dele, que é graças a eles que a ação se desenrola. A história encerra o passado e o futuro. À ação principal misturam-se a todo instante atores das cenas precedentes que repetem velhos conflitos, que querem desempenhar papéis há muito representados. Eles prolongam inutilmente a representação; é preciso expulsá-los de cena. Chegaram demasiado tarde. Outros atores chegaram demasiado cedo. Colocam já as questões do ato seguinte, não vêem que o palco ainda não está preparado para eles. Querem apressar a representação, mas isso é impossível, todos os atos devem ser representados cada um por vez. Os que chegaram demasiado cedo são igualmente expulsos de cena.

Tais são os papéis que foram considerados trágicos pela filosofia e pela literatura do século XIX. Segundo Hegel, os heróis trágicos da história eram os que chegaram demasiado tarde. Suas razões são nobres, mas unilaterais. Eram justas na etapa precedente, no ato precedente. Se insistem em defendê-las, devem ser esmagados pela história. Para Hegel, a Vendéia era um exemplo do trágico da história.

Os que chegaram demasiado cedo, que em vão quiseram acelerar a história, são igualmente heróis trágicos. As razões deles são também unilaterais; só serão justas na etapa seguinte, no ato seguinte. Eles não compreenderam que a liberdade não é outra coisa senão a tomada de consciência da necessidade. E foram esmagados por essa necessidade histórica que resolve apenas os problemas que admitem solução. A Comuna de Paris é um exemplo desse aspecto trágico da história.

O grotesco ridiculariza o absoluto da história assim como ridicularizou o absoluto dos deuses, da natureza e da predestinação. Realiza essa operação com o auxílio do chamado "tonel do riso". O "tonel do riso" é uma das atrações mais populares de todo parque de diversões. Um grupo de pessoas procura manter-se em pé enquanto o tonel oscila ao redor de seu eixo. Só é possível manter o equilíbrio deslocando-se sobre a base em sentido inverso do movimento e à mesma velocidade, o que não é nada fácil. Os que se deslocam muito depressa ou muito devagar são infalivelmente derrubados. O tonel os levanta e depois os leva para baixo, enquanto eles se agarram convulsivamente ao soalho móvel. Quanto mais bruscos seus gestos e mais desesperadas suas tentativas de fixar-se às paredes, maior a dificuldade de levantarem-se. E mais ridículos parecem.

O tonel é acionado por um motor situado noutra parte, transcendente. No entanto, seria fácil imaginar um tonel que fosse movido por seus clientes, pelas pessoas que nele estivessem. Pelos que se mantêm em equilíbrio e pelos que são derrubados. Tal tonel seria imanente. É óbvio que seu movimento seria variável, ele oscilaria ora num sentido, ora noutro. Mas seria infinitamente mais difícil manter o equilíbrio nele: o tempo todo seria preciso mudar o passo, andar para a frente, para trás, ora mais depressa, ora mais devagar. Num tonel imanente como esse, muito mais pessoas perderiam o equilíbrio. Contudo, nem os que o perderiam porque vão muito depressa, nem os que o perderiam porque vão muito devagar, seriam heróis trágicos. Seriam apenas grotescos. E o seriam mesmo se fosse impossível sair desse tonel imanente. O mecanismo social tal como é mostrado na maioria das peças de Adamov lembra muito esse "tonel do riso".

O mundo da tragédia e o do grotesco têm portanto uma estrutura semelhante. O grotesco adota os esquemas dramáticos da tragédia e coloca as mesmas questões fundamentais. Nessa querela sobre a interpretação trágica ou grotesca da condição humana, reencontramos um reflexo do eterno e sempre atual conflito entre duas filosofias e dois estilos de vida, o antagonismo entre duas atitudes fundamentais, que Leszek Kolakowski qualificou de antagonismo incurável entre padres e palhaços. Entre a tragédia e o grotesco há o mesmo conflito a favor da escatologia ou contra ela, a favor da crença no absoluto ou contra ela, a favor da esperança numa solução definitiva da contradição entre a ordem dos valores e a ordem da ação ou contra ela. A tragédia é o teatro dos padres; o grotesco, o teatro dos palhaços.

Esse conflito das duas filosofias e dos dois teatros torna-se particularmente brutal nas épocas de grandes mudanças. Quando a ordem dos valores é reduzida a cinzas e não se pode mais recorrer a Deus, à Natureza ou à História contra "as torturas do mundo cruel", o personagem central do teatro torna-se o palhaço, o louco. Ele acompanha então, em sua errância atroz, o soberano, o nobre e seu filho, expulsos na noite negra que se abateu sobre o mundo e que não tem fim. É essa "noite fria" que, no *Rei Lear* de Shakespeare, "fará de todos palhaços e loucos".

2

Glócester, depois que lhe arrancaram os olhos, quer lançar-se ao mar do alto das falésias de Dover. Seu próprio filho, que finge ser louco, o guia. Ambos atingiram o fundo da miséria humana, ou, se preferirem, o topo dessa "pirâmide da infelicidade", como Juliusz Slowacki qualificava *Rei Lear*. Mas, em cena, são apenas dois atores, um que representa um cego, o outro que representa um homem que finge ser louco. Eles caminham juntos.

Glócester › Quando chegaremos ao alto de tal colina?
Edgar › Mas vós a estais subindo agora. Observai como estamos fazendo esforço.
Glócester › Tenho antes a impressão de que o chão seja plano.
Edgar › Horrivelmente íngreme. Escutai! Estais ouvindo o rugido do mar?
Glócester › Para dizer a verdade, não estou ouvindo. [*Rei Lear*, IV, 6]

É fácil imaginar essa cena. O texto, aqui, é também didascália, instrução aos atores. Edgar sustenta Glócester; ele ergue o pé, finge subir. Glócester igualmente levanta a perna, como se esperasse que o passo seguinte fosse mais alto, mas seu pé encontra apenas o ar. Essa cena inteira é escrita para um gênero bem determinado de teatro. É pantomima. E essa pantomima só tem sentido se for representada num palco plano, nivelado.

Edgar finge ser louco, mas para isso deve adotar os gestos apropriados. Em sua expressão teatral, trata-se de uma cena em que um louco guia um homem cujos olhos haviam sido arrancados e procura convencê-lo da existência de uma colina inexistente. Dentro em breve, a paisagem será esboçada. Muito seguidamente Shakespeare cria a paisagem num palco vazio; em seu Teatro Globe, com o auxílio de três palavras ele transforma as luzes difusas e suaves da tarde em anoitecer ou aurora. Mas nenhuma das paisagens de Shakespeare é tão exata, precisa e detalhada quanto esta. Como num quadro de Bruegel, pululam nela personagens, acontecimentos e objetos. Um homenzinho colhe funcho, empoleirado à meia altura da falésia; ao longo da praia há pescadores tão pequenos como camundongos, o navio ao longe parece um bote, a chalupa flutua como uma bóia.

Esse abismo realista criado pela imaginação de Shakespeare, Slowacki quis que seu herói Kordian o contemplasse:

> Vem! Aqui, no alto, nem uma palavra, nem um gesto. A vertigem se apossará de ti se lançares um olhar aos abismos que se abrem a teus pés. As gralhas que voam em meio ao abismo não parecem maiores que moscas. E ali adiante, à meia altura, vês aquele homem empoleirado? Está colhendo funcho... Oh! rude existência! Daqui o vemos tão pequeno como uma cabeça humana. E os pescadores que andam pela praia se assemelham a formigas...[8]

Contudo, essa paisagem verista, desenhada em perspectiva, criada num palco vazio, não é um cenário e não substitui um cenário inexistente. Slowacki compreendeu maravilhosamente bem a dramaturgia dessa cena: "Shakespeare! espírito criador! Edificaste uma montanha mais alta que as que Deus fez. Fizeste compreender o abismo a um cego...".

A paisagem é agora apenas uma partitura para a pantomima. Glócester e Edgar acabam de chegar ao topo. A paisagem está abaixo deles:

> Dai-me vossa mão. Estais agora a um pé da borda do precipício. Por tudo quanto existe debaixo da lua, não saltaria daqui. [*Rei Lear*, IV, 6]

Os atores de Shakespeare fingiam certamente avançar um pé no vazio, na beira do palco protegido de uma pequena balaustrada, acima dos espectadores em pé na platéia, como se tivessem medo do precipício. Mas não se trata de maneira nenhuma, aqui, de reconstituir o espetáculo elisabetano tal como foi. O importante é unicamente a presença, e mais, a necessidade mesma da pantomima. Shakespeare é obstinado. Glócester acaba de saltar no precipício. Os dois atores estão agora ao pé de uma falésia que não existe. E a paisagem acha-se agora acima deles; a mesma, porém no alto. A pantomima continua.

> *Glócester* › Mas caí ou não caí?
>
> *Edgar* › Do alto espantoso desta borda calcárea. Olhai para cima; a cotovia não pode ser vista ou ouvida de tão longa distância. Mas olhai. [Ibidem, IV, 6]

A pantomima cria o espaço cênico: o alto e a base da colina, o precipício. Shakespeare recorreu a todos os meios do teatro antiilusionista para criar uma das paisagens mais realistas e concretas. Paisagem que é apenas a ilusão de um cego. Ela comporta perspectiva e luz, homens e objetos, até mesmo sons abafados. Do alto não se ouve o mar, mas fala-se de seu marulho; da base não se ouve a cotovia, mas fala-se de seu canto. Nessa paisagem, os ruídos estão presentes em sua própria ausência. O silêncio é preenchido por eles. Assim como o palco vazio é preenchido pela colina.

A cena do suicídio é igualmente pantomima. Glócester ajoelha-se para uma última prece; depois, em conformidade com a tradição do teatro inglês, cai para a frente. Ei-lo embaixo. Mas não havia cume. O cume era uma ilusão. Glócester ajoelhou-se num palco vazio, caiu para a frente e levantou-se. É o momento em que intervém a desilusão.[9]

Essa colina inexistente não é apenas uma maneira de enganar o cego. Durante um breve instante, nós mesmos acreditamos nessa paisagem e nessa pantomima. Trata-se de uma parábola cujo sentido, a despeito das aparências, não é simples. Mas uma parábola como essa é inimaginável fora do teatro, ou melhor, fora de certo tipo de teatro. Numa narrativa em prosa, Edgar teria podido evidentemente conduzir Glócester cego às falésias de Dover, fazê-lo saltar de uma pedra de um metro de altura e convencê-lo de que saltou de uma falésia. Em filme ou em prosa, a escolha só pode ser feita entre um salto na areia a partir de uma pedra que existe, ou um salto no mar, igualmente real, do alto de uma falésia gredosa. Não se pode transpor para um filme o suicídio de Glócester, a menos que seja teatro filmado. No teatro naturalista, ou mesmo num teatro estilizado, em que o precipício é pintado ou projetado numa tela, a parábola de Shakespeare será completamente destruída.

O palco deve estar vazio. E, nesse palco vazio, é encenado o suicídio, ou melhor, o signo do suicídio. A pantomima consiste em encenar signos. Em *Tueur sans gages* [Matador sem garantias], o arquiteto, que é ao mesmo tempo o comissário de polícia, guia Béranger na Cidade Radiosa. Béranger respira flores inexistentes num palco vazio e bate com o dedo em monumentos inexistentes. A Cidade Radiosa existe e não existe. Ou melhor, existe sempre e em toda parte, e por isso é assustadora. Do mesmo modo, o precipício de Dover existe e não existe. O precipício no qual se pode saltar está em toda parte.

Mediante umas poucas réplicas, Shakespeare freqüentemente transformava um estrado, o proscênio ou uma galeria em rua de Londres, floresta, palácio, navio ou pátio de castelo. Mas eram sempre os lugares verdadeiros da ação. Os burgueses reuniam-se diante da Torre de Londres, os amantes vagavam pela floresta, Bruto assassinava César no Fórum. O precipício branco de Dover tem uma outra função. Glócester não salta nem do alto de uma falésia, nem do alto de uma pedra. Somente uma vez, e isso em *Rei Lear*, Shakespeare nos mostra o paradoxo do teatro puro. Ionesco recorreu ao mesmo paradoxo em *Tueur sans gages*.

No teatro naturalista, pode-se representar uma cena de assassinato e uma cena de intimidação. O tiro pode ser disparado de um revólver de verdade ou de brinquedo. Mas, na pantomima, não há diferença entre um e outro; é muito simples, não há nem revólver, nem petardo. A morte é apenas teatro, signo, parábola.

Ao cair sobre as tábuas lisas e nuas do palco, Glócester representa uma cena das moralidades medievais. Ele não é mais o dignitário da coroa a quem arrancaram os olhos porque manifestara piedade pelo rei banido. A ação não se passa mais na Inglaterra elisabetana ou céltica. Glócester é o Everyman,* e o palco torna-se o *Theatrum Mundi* medieval. Nas peças da Idade Média, o palco igualmente era vazio, mas no fundo erguiam-se quatro "casas", quatro portas que representavam a Terra, o Purgatório, o Céu e o Inferno. No *Rei Lear* de Shakespeare, o palco está vazio do começo ao fim, nada existe, a não ser a terra cruel. É aí que o homem vagueia em sua jornada do berço ao túmulo. O tema de *Rei Lear* é uma interrogação sobre o sentido dessa jornada, sobre a existência ou a inexistência do Céu e do Inferno.

A partir da metade do segundo ato até o final do quarto, Shakespeare retoma em *Rei Lear* os temas bíblicos. Mas esse novo *Livro de Jó* e esse novo *Inferno* de Dante foram escritos no declínio do Renascimento. Em *Rei Lear*, não é só o Céu cristão que não existe mais; tampouco existe o céu que haviam anunciado e no qual acreditavam os humanistas. *Rei Lear* transforma em cruel derrisão toda escatologia, o céu que nos prometem na terra e o Céu que nos prometem depois da morte, a teodicéia cristã e a teodicéia leiga, a cosmogonia e a história racional, os deuses, a natureza benevolente e o homem criado "à imagem e à semelhança de...". Em *Rei Lear*, as duas ordens de valor desmoronam: a da Idade Média e a do Renascimento. Quando termina essa gigantesca pantomima, não resta senão a terra ensangüentada e vazia. Nessa terra, após uma tempestade que deixou somente pedras, o rei, o bufão, o cego e o demente prosseguem seu áspero diálogo.

---

[*] Everyman: no teatro medieval e pré-renascentista inglês, as peças, quase todas de fundo religioso, articulavam-se em torno de personificações das influências externas que atuavam sobre o homem, por exemplo, a cobiça, a bondade, o amor etc. A figura do Everyman, nome que literalmente poderia ser traduzido como Qualquer Um, é a personificação da humanidade em abstrato, sem rosto ou nuances psicológicas individuais. (N. E.)

O cego Glócester caiu num palco vazio. Seu salto de suicida é trágico. Glócester chegou ao fundo da miséria humana. No fundo dessa miséria está igualmente seu filho, que finge ser Tom, o demente, a fim de salvar o pai. Mas a pantomima que os atores nos mostraram no palco é grotesca. Tem um lado circense. Glócester, o cego, que subiu uma colina inexistente e caiu sobre tábuas lisas, é um *clown*. É uma farsa filosófica que foi representada. A mesma que reencontramos no teatro contemporâneo.

> Assobio, bastidor esquerdo.
>
> Ele não se mexe.
>
> Olha suas mãos, procura com os olhos a tesoura, localiza-a, estende a mão para pegá-la, começa a cortar as unhas, pára, reflete, passa o dedo sobre a lâmina da tesoura, enxuga-o com o lenço, deposita a tesoura e o lenço dentro do pequeno cubo, vira-se de lado, desabotoa o colarinho, livra o pescoço e o apalpa.
>
> O pequeno cubo torna a subir e desaparece no alto do palco, levando laço, tesoura e lenço.
>
> Ele vira-se para pegar a tesoura, constata o que aconteceu, senta-se sobre o grande cubo.
>
> O grande cubo sacode-se jogando-o no chão, torna a subir e desaparece no alto do palco.
>
> Ele fica estendido de lado, com a face voltada para a platéia, o olhar fixo.

Ato sem palavras serve de fecho a *Fim de partida* de Beckett, e é como que sua interpretação definitiva. Os vestígios remanescentes de caracteres, de ação e de situação são aí reduzidos ainda mais. Não resta senão uma única situação que é a parábola universal da condição humana. Uma situação total. O homem é precipitado num palco vazio. Tenta fugir para os bastidores e é projetado novamente para o palco. Do alto desce uma pequena árvore com um reduzido tufo de palmas, uma garrafa de água, uma tesoura e cubos. O homem tenta colocar-se à sombra das palmas, mas as palmas se fecham sobre o tronco; tenta pegar a garrafa, a garrafa torna a subir. Há a seguir uma tentativa de suicídio. Isso igualmente é impossível: "o ramo se fecha ao longo do tronco". O homem senta-se e reflete. A garrafa e a árvore tornam a aparecer. O homem não se mexe mais.

Nesse fim de *Fim de partida*, o que está mais além do homem — os deuses, o destino, o mundo — não é indiferente, mas é zombeteiro e maldoso. Esse "algo" que tenta o homem sem parar, que está mais além dele, é mais forte que ele. O homem perde obrigatoriamente e não pode escapar à situação que lhe é imposta. Pode apenas renunciar. Não mais continuar jogando cabra-cega. Somente essa possibilidade de recusa pode torná-lo mais forte que o que está mais além dele.

É fácil perceber o quanto essa parábola é bíblica, mesmo em suas metáforas: a palmeira, sua sombra, a água. O que está mais além e acima do homem é espantosamente semelhante ao Deus do Antigo Testamento. Trata-se igualmente de um *Livro de Jó*, mas sem conclusão otimista.

Esse novo *Livro de Jó* é mostrado num tom bufo, numa pantomima de circo. *Ato sem palavras* é representado por um *clown*. Essa parábola filosófica pode ser decifrada segundo o modo trágico ou grotesco, mas sua expressão artística é unicamente grotesca. O suicídio de Glócester cego, igualmente, é uma cambalhota de circo num palco vazio. A situação de Glócester e de Edgar é trágica, mas é mostrada numa pantomima que é uma farsa clássica. É freqüente vermos em Shakespeare bufões imitando os gestos dos reis e dos heróis; mas apenas em *Rei Lear* as grandes cenas trágicas são mostradas pela intervenção da farsa.

A pantomima do suicídio não é a única a ser grotesca. O diálogo que a acompanha está igualmente repleto de crueldade e derrisão. Glócester cego ajoelha-se e reza:

> Ó poderosos deuses! Renuncio a este mundo e debaixo de vossos olhos eu me despojo, resignado, de minha grande aflição; se a pudesse suportar durante mais tempo, não me colocaria contra vossa vontade onipotente e deixaria que se consumisse até o fim este miserável pavio de minha existência. Se Edgar estiver vivo, oh! bendizei-o! [*Rei Lear*, IV, 6]

O suicídio de Glócester só tem sentido se os deuses existem. É um protesto contra um sofrimento imerecido e contra a injustiça do mundo. Esse protesto tem um alvo bem definido. Ele apela a uma escatologia. Mesmo sendo cruéis, os deuses devem levar o suicídio em consideração. Este pesará no acerto de contas definitivo entre os deuses e os homens, e só tem valor por referência ao absoluto.

Mas, se nem os deuses nem a ordem ética existem, o suicídio de Glócester não altera nem resolve nada. É apenas uma cambalhota num palco vazio. É ilusório e malsucedido, e não apenas em seu desenrolar efetivo. Grotesca então é a pantomima, mas grotesca também toda a situação. Do começo ao fim. É esperar Godot que não chega.

> *Estragon* › E se nos enforcássemos?
> *Vladimir* › Com o quê?
> *Estragon* › Não tens um pedaço de corda?
> *Vladimir* › Não.
> *Estragon* › Então não podemos.
> *Vladimir* › Vamos embora.
> *Estragon* › Espera, há o meu cinto.
> *Vladimir* › É muito curto.
> *Estragon* › Tu puxarás minhas pernas.
> *Vladimir* › E quem puxará as minhas?
> *Estragon* › É verdade.
> *Vladimir* › Mostra-me assim mesmo. *(Estragon desamarra o cordão que prende suas calças. Estas, demasiado largas, caem-lhe sobre os tornozelos. Eles olham a corda.)* A rigor, poderia funcionar. Mas é bastante forte?
> *Estragon* › Vamos ver. Segura.
> *(Eles pegam, cada um, uma ponta do cordão e puxam. O cordão se rompe. Eles quase caem.)*
> *Vladimir* › Ele não vale nada. [Samuel Beckett, *Esperando Godot*, II]

Glócester, do mesmo modo, caiu e levantou-se. Passou pela prova do suicídio e não abalou o mundo. Nada aconteceu. O comentário de Edgar é irônico: "Se ele estivesse onde julgava estar, seu pensamento já teria escapado neste momento" [*Rei Lear*, IV, 6].

Se não existem deuses, o suicídio não tem sentido. Queira-se ou não, a morte existe. O suicídio não pode mudar a condição humana, pode apenas acelerá-la. Ele deixa de ser um protesto, torna-se capitulação. Aceitação da pior crueldade do mundo: a morte. Glócester, enfim, compreendeu:

> Daqui para diante, suportarei a desgraça, até que ela mesma exclame: "Basta, basta!" e morra. [Ibidem, IV, 6]

E mais uma vez, no último ato: "Não sairei daqui, senhor. Um homem pode perfeitamente apodrecer neste lugar" [ibidem, V, 2].

Depois de seu suicídio grotesco, Glócester de olhos arrancados fala com Lear enlouquecido. Estragon e Vladimir têm uma conversa muito parecida, interrompida pelos gritos desesperados do cego Pozzo que caiu e não consegue levantar-se. Pozzo e Glócester teriam se compreendido muito facilmente:

> ... um dia fiquei cego, um dia ficaremos surdos, um dia nascemos, um dia morreremos... Elas parem com as pernas escarranchadas sobre um túmulo, o dia brilha por um instante, depois é noite outra vez. [*Esperando Godot*, II]

Shakespeare diz a mesma coisa, porém mais brevemente:

> Os homens devem sair deste mundo como entraram; estarem preparados, eis tudo. [*Rei Lear*, V, 2]

Mas Ionesco tem uma fórmula ainda mais breve em *Tueur sans gages*: "Morreremos todos, essa é a única alienação séria".

3

O tema de *Rei Lear* é a decomposição e o declínio do mundo. A peça começa da mesma maneira que as crônicas: pela partilha do reino e pela abdicação do soberano, e termina igualmente como elas: pela proclamação de um novo rei. Entre o prólogo e o epílogo, desenrola-se a guerra civil. Mas, contrariamente aos dramas históricos e às tragédias, o mundo não volta a se recompor. Em *Rei*

Lear, não há um jovem Fortimbrás destemido para assumir o trono da Dinamarca, nem um frio Otávio, que se tornará o imperador Augusto, nem um nobre Malcolm que, após os crimes de Macbeth, irá "restituir o alimento a nossas mesas, o sono a nossas noites" [*Macbeth*, III, 6]. No epílogo das crônicas e das tragédias, o novo soberano lançava convites para sua coroação. Em *Rei Lear* não haverá coroação. Edgar não tem mais a quem convidar. Todos foram assassinados ou mortos. O vaticínio de Glócester cumpriu-se: "[...] esse vasto universo se reduzirá a nada" [*Rei Lear*, IV, 6]. Os que sobreviveram, Edgar, o duque de Albany e Kent, não são senão, como Lear, "fragmento arruinado da natureza" [ibidem, IV, 6].

Dos doze principais personagens, metade é justa, a outra injusta. Uma metade de bons, uma metade de maus. A divisão é tão lógica e abstrata quanto numa peça de moralidade. Mas é uma peça de moralidade em que todos serão aniquilados: os nobres e os vis, os perseguidos e os perseguidores, os torturadores e os torturados. A vivissecção irá durar enquanto houver alguém em cena. Essa decomposição e esse declínio serão mostrados em dois planos, em duas cenas diferentes, por assim dizer. Uma delas pode ser chamada cena à Macbeth, a outra, cena à Jó.

A cena à Macbeth é a do crime. Começa como uma história para crianças, sobre as três filhas, duas más e uma boa. Esta morrerá enforcada em sua prisão. Aquelas morrerão igualmente, mas antes terão sido adúlteras, uma delas terá inclusive matado o marido e envenenado a irmã. Todos os vínculos se rompem e tudo o que é chamado direito divino, natural ou humano será violado. Toda a ordem social será desmantelada: o reino e a família. Não há mais nem rei, nem súditos, nem pais, nem filhos, nem maridos, nem esposas. Há somente as grandes feras do Renascimento que se devoram umas às outras "como os monstros nas cavernas". Tudo é exagerado, traçado em linhas grossas, os caracteres mal são indicados. A história do mundo se abstém de psicologia e de retórica. É ação pura. Essas seqüências violentas são apenas ilustração e exemplo, e funcionam como um contraponto realista e sombrio para as cenas à Jó.

Pois as cenas à Jó constituem o essencial. É nesse plano que será representada a moralidade sarcástica e bufa sobre a condição humana. Antes, todos os personagens deverão ser arrancados de seu lugar, de sua situação social, e precipitados abaixo, até a degradação final. Eles devem chegar ao fundo do poço. A queda não é apenas uma parábola filosófica, como o salto do cego Glócester no precipício. Esse tema da queda é obstinadamente desenvolvido por Shakespeare e repetido pelo menos quatro vezes. A queda é ao mesmo tempo física e espiritual, corporal e social.

No início, havia um rei, uma corte, ministros; depois, não há senão quatro mendigos, errando pelas estradas sob a tormenta e a chuva. A queda é lenta ou brutal: no início, Lear tem uma comitiva composta de cem cavaleiros, depois, de cinqüenta, finalmente, de um só. Kent foi banido por um simples gesto de raiva do rei. Mas o processo da degradação é sempre o mesmo. Desaparece tudo o que distingue: as honrarias, a situação social, o próprio nome. Os nomes não são mais necessários. Cada um não é mais que a sombra de si mesmo. Apenas um homem.

> *Rei Lear* › Alguém aqui me conhece? Este não é Lear! Lear anda assim? Fala assim? [...] Quem será que poderá dizer quem sou eu?
> *Bobo* › A sombra de Lear. [Ibidem, I, 4]

Eis aqui, mais uma vez, a mesma questão e a mesma resposta. Kent, o banido, retorna disfarçado para junto de seu rei:

> *Rei Lear* › [...] Que há? Quem és tu?
> *Kent* › Um homem, senhor. [Ibidem, I, 4]

Um homem nu não tem nome. Antes que comece a moralidade, todos devem estar nus. Nus como vermes.

> Então Jó levantou-se, rasgou seu manto e raspou sua cabeça; depois, jogando-se ao chão, prosternou-se e disse: nu saí do seio de minha mãe, e nu retornarei ao seio da terra. [*Livro de Jó*, I, 20-21]

Nesse novo Livro de Jó, as imagens bíblicas não se devem ao acaso. Edgar diz: "[...] apresentando minha nudez, afrontarei os ventos e as inclemências do céu" [*Rei Lear*, II, 3].

Esse tema retorna constantemente, com uma regularidade obstinada: "Na tempestade desta noite, vi alguém semelhante que me fez pensar que o homem nada mais é do que um verme" [ibidem, IV, 1].

A queda é sofrimento e tortura. A tortura pode ser física ou moral, ou física e moral ao mesmo tempo. Lear perde a razão; Kent será preso e acorrentado; Glócester terá os olhos arrancados e tentará suicidar-se. Para que o homem fique inteiramente nu, ou melhor, para que seja apenas um homem, não basta retirar-lhe o nome, a situação social e o caráter. É preciso ainda mutilá-lo e massacrá-lo, moral e fisicamente, transformar o rei Lear num "fragmento arruinado da natureza" e perguntar-lhe, somente então, quem é. Pois o novo Jó do Renascimento deve julgar o que se passa na outra cena, a cena à Macbeth.

Um crítico polonês, Andrzej Falkiewicz, observou a maneira pela qual, não em Shakespeare mas na literatura e no teatro contemporâneos, o homem é massacrado e mutilado. Comparou isso ao ato de descascar uma cebola. Primeiro retira-se a casca, depois as camadas sucessivas. Onde termina a cebola e o que há no meio? Um cego é um homem, um louco é um homem, um velho tolo é um homem. Um homem e nada mais. Um "nada" que sofre, tenta dar um sentido ou uma dignidade a seu sofrimento, que se revolta contra ele ou o aceita, e que deve morrer.

> Ó deuses! Quem pode dizer: "Sou o pior"? Estou ainda pior do que estava. [...] E posso estar ainda pior. O pior só dura o instante preciso para dizer-se: "Isto é o pior". [Ibidem, IV, 1]

O diálogo de Vladimir e de Estragon é muito semelhante. Eles falam atabalhoadamente, mas nessa confusão há restos dessa mesma escatologia.

> *Vladimir* › Não corremos mais o risco de pensar.
> *Estragon* › Então, do que nos queixamos?
> *Vladimir* › Pensar não é o pior.

Estragon › Claro, claro, mas já é isto.
Vladimir › Isto o quê?
Estragon › É isto, colocamo-nos questões.
Vladimir › O que queres dizer, já é isto?
Estragon › Já é isto ao menos.
Vladimir › Evidentemente.
Estragon › E então? Se nos considerássemos felizes?
Vladimir › O que é terrível é ter pensado. [*Esperando Godot*, II]

Pozzo é soberbo e orgulhoso quando, na primeira parte de *Esperando Godot*, conduz por uma corda o esfomeado Lucky. São ainda o patrão e o empregado, o explorador e o explorado. No segundo ato, quando reaparecem, Pozzo ficou cego — e Lucky mudo. A mesma corda os une, mas agora são apenas homens. "É a praga destes tempos que os cegos sejam guiados pelos loucos" [*Rei Lear*, IV, I].

É Edgar que conduz Glócester cego em direção ao precipício de Dover. Tal é precisamente o tema de *Fim de partida*; Beckett foi o primeiro a descobri-lo no *Rei Lear*, a desembaraçá-lo de toda ação, de tudo o que é exterior, e a repeti-lo em sua plena nudez.

Clov é incapaz de sentar-se; Hamm, o cego, não consegue levantar-se e desloca-se apenas em cadeira de rodas. Urina com o auxílio de um cateter. Nell e Nagg perderam suas pernas e mal respiram em seus cestos de lixo. Mas Hamm continua a ser o patrão, sua cadeira de rodas lembra um trono. Na produção londrina de Rober Blin, ele vestia-se de púrpura desbotado e enxugava o rosto num lenço manchado de sangue. Como o rei Lear, era um tirano decaído e impotente, "um fragmento arruinado da natureza". Era o rei Lear do quarto ato, quando encontra Glócester cego e ordena, depois de um grande monólogo ensandecido, que retirem a bota que lhe aperta. É igualmente um calçado que um dos *clowns* de *Esperando Godot* retira no início da primeira cena.

É precisamente isso, descascar uma cebola, em Shakespeare ou em nossos dias; algo cruel e irrisório; descascá-la até o fim, até esse "nada" que sofre. É precisamente isso, o tema da queda. O conceito de homem foi reduzido e as situações levadas a uma condição humana única e última, total e que contém todas. À pergunta de Vladimir: "O que há dentro da valise?", o cego Pozzo responde: "Areia". Clov, em *Fim de partida*, levanta a tampa do cesto de lixo para ver o que é feito de Nagg. "Ele chora", constata. "Logo, está vivo", responde Hamm.

Ele chora; logo, está vivo. Os críticos ingleses viram nisso a réplica de Beckett à fórmula cartesiana do homem, que era igualmente uma redução. No entanto, Beckett apenas repete depois de Shakespeare:

> [...] chegamos chorando aqui [...]
> Quando nascemos, choramos por termos vindo para este grande palco de loucos.
> [Ibidem, IV, 6]

O mundo é real e o sapato realmente aperta. O sofrimento, igualmente, é real. Mas o gesto pelo qual uma ruína de homem exige que lhe retirem o calçado que lhe aperta é ridículo. Assim como a cambalhota de Glócester cego no palco vazio.

O Jó da Bíblia é também uma ruína de humanidade. Mas esse resto de homem conversa sem parar com Deus. Injuria, maldiz, blasfema, mas acaba dando razão a Deus. Ele justificou seus sofrimentos, conferiu-lhe uma dignidade. Integrou-os na ordem metafísica e absoluta. *O Livro de Jó* é o teatro dos padres. Nos dois *Fins de partida*, em Shakespeare e em Beckett, o *Livro de Jó* será representado por palhaços. Mas também aí os deuses serão invocados, e por todos os personagens: Lear, Glócester, Kent, mesmo pelo duque de Albany. Desde o início, desde as primeiras cenas: "Rei Lear — Por Júpiter, juro que não. / Kent — Por Juno, juro que sim" [ibidem, II, 4].

De início, os deuses têm nomes gregos. Depois, são apenas deuses, grandes e terríveis juízes, lá no alto, que cedo ou tarde deverão intervir. Mas eles se calam, não intervêm. Progressivamente, o tom vai ficando sarcástico. Essa ruína humana que invoca Deus torna-se cada vez mais ridícula. E as cenas, cada vez mais cruéis, mas simultaneamente mais bufas: "Pelos deuses benévolos, é um ato por demais ignóbil arrancar-me a barba" [ibidem, III, 7].

Os fracassos, os sofrimentos, as atrocidades têm um sentido mesmo se os deuses são cruéis. Sobretudo então. Tal é a última chance teológica de justificar o sofrimento. O Jó da Bíblia o sabia, quando bradava a Deus: "Se ao menos o flagelo produzisse de repente a morte!... Mas ele se ri das provações do inocente" [*Jó*, IX, 23].

A partir de um Deus justo, pode-se sempre apelar a um Deus injusto. Glócester, depois que lhe arrancaram os olhos, dirá: "Nós, seres humanos, somos para os deuses como as moscas para as crianças travessas: matam-nos para se divertirem" [*Rei Lear*, IV, 1].

Contanto que os deuses existam, pois então tudo ainda pode ser salvo: "Escuta isto, Jó, pára e considera as maravilhas de Deus!" [*Jó*, XXXVII, 14].

Essa passagem soa como o seguinte diálogo em *Fim de partida*, de Beckett:

> *Clov* › Disseram-me: É aqui o lugar, pára, ergue a cabeça e contempla esse esplendor. Essa ordem! Disseram-me: Vamos, não és um animal, pensa nessas coisas e verás como tudo se torna claro. E simples! Disseram-me: Todos esses feridos de morte, com que cuidado são tratados.
>
> *Hamm* › Basta!
>
> *Clov* › Digo a mim mesmo — às vezes, Clov, é preciso que aprendas a sofrer mais que isso, se quiseres que se cansem de te punir — um dia. Digo a mim mesmo — às vezes, Clov, é preciso que sejas melhor que isso, se quiseres que te deixem partir — um dia.

Clov é um *clown*, mas ele é mais infeliz que Hamm. Os balbucios de Clov são ainda escatológicos, assim como as divagações de Lucky em *Esperando Godot*. Nesse diálogo entre ruínas humanas, somente Hamm compreendeu a loucura de todo sofrimento. Ele tem uma resposta à escatologia: "Não tão alto quanto o cu". Os dois pares: Pozzo, que ficou cego, e Lucky, que ficou mudo — Hamm, que não consegue levantar-se, e Clov, que não consegue sentar-se, são tirados do "fim de partida" do *Rei Lear*:

> *Rei Lear* › Lê.
>
> *Glócester* › De que maneira? Com a cavidade dos olhos?
>
> [...]
>
> *Rei Lear* › Que é isso? Estás louco? Um homem ver sem olhos qual seja a situação do mundo? Olha com tuas orelhas. [*Rei Lear*, IV, 6]

As parábolas são bíblicas. Os cegos são clarividentes, os loucos dizem a verdade. Em última instância, todos são loucos: "Não menos que quatro loucos", escreve Camus, "um por profissão, outro por vontade, os dois últimos por tormento: quatro corpos desordenados, quatro rostos indizíveis de uma mesma condição".[10] O Bobo — louco por profissão — faz companhia a Lear, que marcha na noite fria da loucura, Edgar guia o cego Glócester para seu suicídio grotesco. À invocação dos deuses por Lear respondem os gracejos escatológicos do Bobo; às preces de Glócester, a demonologia bufa de Edgar:

> Frateretto me chama para dizer-me que Nero pesca com linha no lago das trevas. Reza, inocente, e toma cuidado com o demônio impuro. [...] O demônio impuro me morde as costas! [...] Brrr! O gato é cinzento. [Ibidem, III, 6]

Mas a demonologia de Edgar é apenas paródia, deturpação das chaves dos sonhos egípcios e dos livros de feitiçaria, uma zombaria enorme e brutal. Uma zombaria dirigida contra ele mesmo, contra essa cena à Jó, contra Jó conversando com Deus, pois, em *Rei Lear*, acima da cena à Jó, existe apenas a cena à Macbeth, na qual homens assassinam, degolam, torturam, cometem adultério e fornicação, dividem os reinos. Contemplada com os olhos de um Jó que parou de conversar com Deus, essa é uma cena de bufões. De palhaços que ainda não sabem que são palhaços.

> *Rei Lear* › [...] Vamos, vamos, sou rei, meus senhores, já sabíeis disto?
>
> *Gentil-Homem* › Vossa pessoa é real, e nós vos obedecemos.
>
> *Rei Lear* › Então, nela existe vida. Sim, e se vós a apanhardes, vai ser preciso que corrais atrás dela. Assim, assim, assim! [Ibidem, IV, 6]

A hora zero chegou. Lear finalmente compreendeu. Assim como o cego Hamm compreendeu, preso a seu trono com rodinhas. E como compreendeu Pozzo, ao ficar cego e ao tropeçar em suas valises cheias de areia:

> *Pozzo* › Um belo dia, acordei cego como o destino. [...]
>
> *Vladimir* › Quando foi isso?

> *Pozzo* › Não sei. [...] Quer parar de envenenar-me com suas histórias de tempo? Não faz sentido! [*Esperando Godot*, II]

O rei Lear termina assim sua última tirada demente: "Sem socorro? Como! Prisioneiro? Sou verdadeiramente o joguete natural da sorte" [*Rei Lear*, IV, 6].

Dentro de um instante, saltitando, ele desaparecerá de cena. Mas antes terá ordenado que lhe retirem a bota que lhe aperta. A partir do momento em que compreendeu que é um palhaço, ele pode permitir-se isso. Nessa cena à Jó, uma velha farsa medieval sobre a decomposição e o declínio do mundo foi representada por quatro loucos. Mas nesses dois *Fins de partida*, o de Shakespeare e o de Beckett, é o mundo contemporâneo que desabou: o do Renascimento e o nosso.

4

O primeiro louco é Arlequim. Ele tem algo de um animal, de um fauno e de um diabo; por isso usa uma máscara negra. Parece não estar submetido às leis habituais do espaço e do tempo. Muda de aspecto numa fração de segundo, tem o dom da ubiqüidade; é o demônio do movimento. Em *Arlequim, servidor de dois amos*, de Goldoni, representado pelo Piccolo Teatro de Milão, Arlequim sentava-se na borda de um estrado de madeira, arrancava um fio de cabelo, aumentava-o e diminuía-o de tamanho, fazia-o entrar por uma orelha e sair pela outra, ou mantinha-o esticado em equilíbrio sobre o nariz. Arlequim é um prestidigitador. É um servidor que, em realidade, não serve ninguém e engana todo mundo. Zomba dos negociantes e dos enamorados, das marquesas e dos soldados. Ridiculariza o amor e a ambição, o poder e o dinheiro. É mais inteligente que seus mestres, embora pareça apenas mais astuto. É independente, pois compreendeu que o mundo é simplesmente um disparate.

Puck, em *Sonho de uma noite de verão*, é o duende das lendas inglesas, uma espécie de Robim Bom Camarada. Mas é também o Arlequim da *commedia dell'arte* do Renascimento. É um ilusionista, um prestidigitador e o diretor da comédia de erros. Ele mistura os casais de amantes, e, se a bela Titânia acaricia uma cabeça de asno, é ele o culpado. Em suma, ridiculariza todos: Titânia e Oberom, Hérmia e Lisandro, Helena e Demétrio. Mostra que o amor é uma pilhéria. Ele é o acaso, o destino, o acidente. Acidente às vezes irônico, mas que ignora ser acidente. Puck prega peças e não sabe o que fez. Por isso pode dar cambalhotas no palco, como Arlequim.

Representar o bobo da corte é ao mesmo tempo uma filosofia e um ofício. Touchstone e Feste já são dois profissionais.[11] Aparecem em trajes de bufão, estão a serviço de um duque. São ainda arlequins e não desprezam a pantomima. Mas não dirigem mais o espetáculo, nem sequer tomam parte nele. Contentam-se em comentá-lo. Por isso são zombeteiros e amargos. A situação do bufão é ambígua e interiormente contraditória. É uma contradição entre a profissão e a filosofia. A profissão do bobo, como a do intelectual, consiste em distrair, enquanto sua filosofia consiste em dizer a verdade, em desmistificar. Em *Rei Lear*, o bufão não tem sequer prenome, é somente um bufão, o louco em estado puro. Mas ele é também o primeiro louco a ter consciência da situação do louco.

> *Bobo* › [...] Por favor, tio, arranja um professor para ensinar teu bobo a mentir. Gostaria bem de aprender a mentir!
>
> *Rei Lear* › Se mentires, patife, nós te mandaremos açoitar.
>
> *Bobo* › Não posso compreender como tu e tuas filhas possam ter parentesco: elas me mandariam chicotear, se eu dissesse a verdade, tu me mandarias chicotear se eu mentisse e, às vezes, sou açoitado quando fico silencioso. Preferia ser qualquer coisa menos bobo e, apesar disto, não queria estar em tua pele, tio. Tu aparaste teu espírito de ambos os lados, sem nada deixar no meio. [Ibidem, I, 4]

O bobo que se reconheceu ele próprio como bobo, que aceitou ser apenas um bobo a serviço de um príncipe, deixa de ser um bobo. Ele deve admitir então que o mundo se divide em bufões e não-bufões, e que o príncipe não é um bufão. Mas na base da filosofia do bobo está o princípio de que todos são bobos, e que o pior bobo — ou louco — é quem não sabe que o é, ou seja, o próprio príncipe. Eis por que o bobo deve tomar os outros como bobos. Caso contrário, ele não seria o bobo. Ele é vítima da alienação por ser bobo, mas ao mesmo tempo não pode aceitar a alienação, ele toma consciência dela e a rejeita. O bobo encontra-se na situação social do bastardo, tal como Sartre a descreveu muitas vezes. O bastardo é bastardo enquanto aceitar seu destino de bastardo, enquanto considerar isso como inevitável. O bastardo deixa de ser um bastardo quando ele próprio não se reconhece mais como tal. Mas ele deve então destruir a distinção entre bastardos e filhos legítimos, erguendo-se contra os princípios da ordem social ou pelo menos desmistificando-os. Os outros querem que o bufão atenha-se a seu papel de bufão, querem o tempo todo etiquetá-lo de bufão, mas ele não aceita; é ele que põe a etiqueta nos outros:

> *Rei Lear* › Tu me chamas de bobo, rapaz?
> *Bobo* › Abandonaste todos os teus outros títulos, mas esse, nasceste com ele.
> *Kent* › Não é tão louco assim, meu senhor.
> *Bobo* › Não, por minha fé; os senhores e os grandes homens não me permitiriam; se eu tivesse o monopólio da loucura, desejariam ter parte nela; e as damas, também, não deixariam que desfrutasse sozinho toda a loucura: elas me arrebatariam a doidice. [Ibidem, I, 4]

Assim começa a representação feita pelos bufões na cena à Jó. Em sua primeira entrada, o Bobo oferece seu boné de bobo a Lear. Pois a bufonaria não é somente filosofia; é igualmente teatro. E é esse aspecto do teatro que, em *Rei Lear*, nos é mais contemporâneo. Basta decifrar a peça, vê-la; arrancar todos os seus acessórios românticos ou naturalistas, desembaraçá-la da ópera e do melodrama sobre o velho expulso pelas filhas, que vagueia na tempestade com a cabeça descoberta e a quem os sofrimentos enlouqueceram. Nessa loucura há um método, como havia para Hamlet. A loucura, em *Rei Lear*, é uma filosofia, a passagem deliberada às atitudes de palhaço. Escreve Leszek Kolakowski: "O bufão é aquele que freqüenta a boa sociedade, mas que não faz parte dela e lança-lhe impertinências; aquele que põe em dúvida o que é tido por evidente; ele não poderia fazê-lo se pertencesse realmente à boa sociedade; poderia então, no máximo, ser um crítico de salão que ama o escândalo. O bufão deve permanecer fora da boa sociedade, observá-la de viés a fim de descobrir a não-evidência de suas evidências e o não-definitivo de seus julgamentos definitivos; contudo, deve freqüentar essa boa sociedade a fim de conhecer os tabus e ter a ocasião de dirigir-lhe impertinências. [...] A filosofia dos bufões é

aquela que, em cada época, desmascara como duvidoso o que parece ser o mais intangível, faz irromper as contradições do que parece óbvio e incontestável, expõe ao riso público as evidências do bom senso, e encontra suas razões nos absurdos".[12]

> *Bobo* › Dá-me um ovo, tio, que te darei duas coroas.
> *Rei Lear* › Que duas coroas seriam essas?
> *Bobo* › Bem, partido o ovo em duas metades e comida a substância, as duas coroas do próprio ovo. Quando partiste tua coroa ao meio e deste ambas as partes, carregaste teu burro nas costas através do lamaçal. [...] Agora, não passas de um zero sem outra cifra. Estou melhor agora do que tu. Sou bobo e tu nada és. [Ibidem, I, 4]

Ricardo II, depois que lhe arrancaram a coroa da cabeça, pediu que lhe dessem um espelho; olhou-se nele e o quebrou. Tinha visto a imagem de um velho todo trêmulo. No entanto, aquele era seu rosto, o mesmo de quando era rei. Em *Rei Lear*, a degradação do soberano efetua-se aos poucos, passo a passo: Lear dividiu o reino e demitiu-se do poder, mas queria permanecer rei. Acreditava que um rei não pode deixar de ser rei, assim como o sol não pode deixar de brilhar. Acreditava na majestade pura, na idéia de rei. Nos dramas históricos, a dessacralização da majestade é obra de uma punhalada ou de um gesto que arranca brutalmente a coroa da cabeça do soberano vivo. Em *Rei Lear*, a dessacralização da majestade é obra do Bobo.

Lear e Glócester estão em busca dos fins últimos, afirmam obstinadamente a existência do absoluto. Eles invocam os deuses, crêem na justiça, referem-se às leis da natureza. Foram expulsos da cena à Macbeth, mas continuam sendo prisioneiros dela. Somente o Bobo está fora, tanto da cena à Macbeth, quanto da cena à Jó. Ele olha do exterior e não é um ideólogo. Rejeita todas as aparências — do direito, da justiça, da ordem dos valores. Vê a violência nua, a crueldade e o desejo nus. Não tem ilusões e não busca consolo na existência de uma ordem natural ou sobrenatural em que o mal seria punido e o bem recompensado. Para ele, o rei Lear, que se obstina em salvaguardar a ficção de sua majestade, é ridículo. Tanto mais ridículo por ser incapaz de ver que o é. No entanto, o Bobo não abandona seu rei risível, rebaixado; acompanha-o pela estrada que conduz à loucura. O Bobo sabe que a única verdadeira loucura é considerar este mundo como racional. A ordem feudal é absurda e somente pode ser descrita com as categorias do absurdo. O mundo está de pernas para o ar.

> Quando os usurários contarem o ouro em pleno campo,
> E alcoviteiras e prostitutas construírem igrejas;
> Então o reino de Álbion
> Cairá em grande confusão,
> Virá, então, o tempo, quem viver verá,
> Em que, para andar, os pés serão usados. [Ibidem, III, 2]

Hamlet não buscou um refúgio na loucura apenas para derrotar os espiões e enganar Cláudio. A loucura era igualmente para ele uma filosofia, uma crítica da razão pura, um irônico acerto de contas com um mundo saído de sua órbita. O Bobo adota a linguagem empregada por Hamlet nas cenas em que este simulava a loucura. Nele não há mais resto da retórica grega ou latina à qual recorria com freqüência o Renascimento, nem a fria e digna indiferença de um Sêneca frente a um destino inelutável. Lear, Glócester, Kent, o duque de Albany, mesmo Edmundo, são ainda retóricos. A linguagem do Bobo é outra. Está repleta de mascaradas bíblicas e de parábolas medievais invertidas. Comporta belezas de um surrealismo barroco, saltos súbitos da imaginação, expressões densas ou lapidares, brutalidades, vulgaridades, comparações escatológicas. Seus versos são epigramas. O Bobo recorre ao gracejo absurdo, à dialética e ao paradoxo. Sua linguagem é a do humor negro contemporâneo que torna patente o absurdo da evidência e o absurdo do absoluto, por uma grande e universal redução ao absurdo.

> *Rei Lear* › Ai de mim! Meu coração, meu coração se levanta! Para baixo!
> *Bobo* › Grita-lhe, tio, o que a cozinheira gritava para as enguias, quando as colocava vivas no pastel. Dava-lhes uma pancada na cabeça e dizia-lhes: "Abaixo, ordinárias, abaixo!". Era o irmão da mesma que, simplesmente por bondade pelo cavalo, punha-lhe manteiga no feno. [Ibidem, II, 4]

O Bobo aparece em cena quando começa a decadência de Lear. Ele desaparece por volta do final do terceiro ato. "E eu, vou para a cama ao meio-dia" [ibidem, III, 6]. São suas últimas palavras. Ele não reaparecerá mais. O Bobo não é mais necessário. O rei Lear passou pela escola de filosofia dos loucos. Quando encontrar pela última vez Glócester, falará a mesma linguagem do Bobo e fará uma observação sobre esta cena à Macbeth como o Bobo a teria feito: "Disseram-me que eu era tudo. É mentira! Não estou à prova de febre intermitente!" [ibidem, IV, 6].

"Que Roma fique submersa pelo Tibre [...]!"

Litores impudentes nos tratarão como se fôssemos prostitutas. Miseráveis rimadores nos cantarão desafinadamente. Engenhosos comediantes nos levarão para o palco nas improvisações que fizerem, pondo em cena nossas orgias de Alexandria. [Antônio e Cleópatra, v, 2]

A exposição de *Antônio e Cleópatra* é uma das mais magníficas, mesmo entre as exposições de Shakespeare. É de uma rapidez extrema, um único traço contém tudo. O tema, os personagens, o mundo no qual eles vivem e as dimensões da tragédia. Os grandes amantes ainda não se acham em cena. Diante de nós estão apenas os amigos de Antônio. Eles conversam:

> [...] vereis um dos três pilares do mundo transformado em bobo de uma prostituta. Observai e vede. [Ibidem, I, I]

Antônio e Cleópatra fazem sua entrada. E começa este diálogo exacerbado em que não há um instante de repouso:

> *Cleópatra* › Se for amor de verdade, dizei-me quanto me amais.
> *Antônio* › Muito miserável é o amor que possa ser medido.
> *Cleópatra* › Quero conhecer o limite do amor que posso inspirar.

> *Antônio* › Precisas, então, descobrir um novo céu, uma nova terra. [Ibidem, I, I]

E já no mesmo instante, sem que a tensão diminua um segundo, entra um mensageiro. Pronuncia apenas uma frase. Seis palavras ao todo: "Notícias de Roma, meu bom senhor" [Ibidem, I, I]. Mais algumas réplicas violentas, uma dúzia de versos, e Antônio se destempera, lançando um desafio ao mundo:

> Que Roma fique submersa pelo Tibre e que a abóbada imensa do império desabe! O meu lugar está aqui. Os reinos são de barro. Nossa terra lamacenta nutre não só a besta como o homem. A nobreza da vida consiste em fazer isto *(beija Cleópatra)* [...] [Ibidem, I, I]

Assim poderia começar uma tragédia de Racine. Com a única diferença de que a retórica, aqui, é fulminante. O texto não permite em nenhum momento tomar fôlego. Mas o tema e o clima da tragédia são os mesmos que em Racine. Os amantes reais, a terra e o céu. A terra onde eles não conseguem encontrar seu lugar, e o céu que não podem mudar. O mundo é hostil. A terra e o céu devem desabar para que o amor triunfe. Mas a terra e o céu são mais fortes que Antônio e Cleópatra. Os amantes reais devem submeter-se ou escolher a morte.

Essa única situação teria sido suficiente a Racine para toda uma tragédia. E uma única sala do palácio de Cleópatra lhe teria fornecido o cenário. Ali teria se desenrolado a ação da primeira à última cena. Para Racine teriam bastado o mensageiro vindo de Roma e os confidentes de Antônio e de Cleópatra. O mundo os teria surpreendido e atacado nessa sala. Acima deles não teria havido senão o céu cruel, vazio, imutável e mudo. Ao longo dos cinco atos teriam sido discutidas e esgotadas todas as possibilidades de fuga e de revolta. O mensageiro teria retornado várias vezes de Roma. Cada vez teria ordenado o retorno de Antônio. O mundo teria sido tão categórico quanto o céu e, como o céu, implacável. A tragédia teria podido desenrolar-se em doze horas, em seis horas, ou mesmo durante apenas uma hora. Na verdade, ela seria representada fora do tempo. *Hic et nunc.* Toda a história, seus antecedentes, tudo o que é exterior à própria tragédia, teria sido narrado pelos confidentes. Para Racine, somente importariam Antônio e Cleópatra, e talvez mesmo apenas Cleópatra. Toda a tragédia teria sido condensada, reduzida a essa última hora da escolha, a essa hora durante a qual Antônio e Cleópatra decidem morrer.

O tempo, o espaço e a história são, para Racine, apenas conceitos, signos abstratos. Como em Kant: "O céu estrelado acima de mim, a lei moral dentro de mim". Com a única diferença de que os heróis de Racine revoltam-se contra a lei e a lei os mata. A tragédia de Antônio e Cleópatra, tal como foi escrita por Shakespeare, abrange dez anos, e o local da ação é a totalidade do mundo conhecido dos romanos. A cena de Shakespeare é sempre o mundo. Mas aqui o mundo não é uma metáfora, é concreto e diferenciado, é histórico e geográfico. Sucessivamente a ação desenrola-se em Alexandria, em Roma, na Sicília, no campo de batalha de Ácio, novamente em Roma e no Egito. Não são apenas nomes. Esse mundo está repleto de homens, objetos, acontecimentos e, como nas telas monumentais de Rubens, não há um único lugar vazio. No centro estão os nobres amantes, possuídos de cólera, de amor, de desespero, injuriando-se mutuamente ou consumindo-se em abraços amorosos. Mas bem ao lado, muito perto deles, vemos chefes guerreiros, governadores, soldados, deputados, eunucos, fidalgos, desfiles de escravos e paradas militares, mesas cobertas de carne e vinho, navios e galeras, festins e manobras, conciliábulos e grandes batalhas, o mar, a areia, as ruas de Roma, paisagens e arquiteturas, alarido e música.

Esse mundo é historicamente verdadeiro, e não apenas porque Shakespeare se mantém, em linhas gerais, fiel aos fatos e às datas. A história, em *Antônio e Cleópatra*, não é apresentada apenas como material do enredo; os nomes dos chefes e dos lugares geográficos são tomados de Plutarco. Mas, comparado ao de Shakespeare, o mundo de Plutarco tem somente duas dimensões. Nele há os heróis e a história, lado a lado. Em Shakespeare, a história em si é um drama. César liquidou Pompeu, Bruto matou César, Antônio destruiu Bruto. Três homens partilharam entre si o mundo: Antônio, Otávio — que adotou o nome de César — e Lépido. Contra eles insurgiu-se Sexto Pompeu, filho do grande Pompeu. Antônio deu a seus legados a ordem de assassinar Pompeu. César, o jovem, mandou prender e assassinar Lépido. Restam apenas dois, Antônio e César:

> Então, mundo, tens duas mandíbulas somente. E se arrojares entre elas todo o alimento que guardas, rangerão uma contra a outra. [Ibidem, III, 5]

Isso é Shakespeare, justamente. O mundo é diverso e variado, mas o mundo é pequeno. Demasiado pequeno para dois senhores. Demasiado pequeno mesmo para dois. Um deve perecer: Antônio ou César. *Antônio e Cleópatra* é a tragédia da exigüidade do mundo. Não era assim em Plutarco. O mundo de Plutarco não é trágico: os capitães e os soberanos são maus ou bons, estúpidos ou sensatos, loucos ou circunspectos. Antônio era louco e perdeu. César, o jovem, era circunspecto e ganhou. A história é às vezes cruel, pois há também tiranos cruéis. Mas o mundo está arranjado racionalmente; em última instância, a virtude e o bom senso triunfam. O mundo é grande.

Em *Antônio e Cleópatra*, o mundo é pequeno. Parece bem menor do que em Plutarco. É estreito e tudo parece estar mais próximo. O mensageiro diz:

> Vossas ordens foram executadas e, de hora em hora, nobilíssimo César, sereis informado do que ao longe se passa. [Ibidem, I, 4]

Essa frase tampouco aparece em Plutarco. Shakespeare não lia apenas as *Vidas dos homens ilustres* na tradução contemporânea de North. Ele via o mundo através das experiências do Renascimento tardio. Em *Antônio e Cleópatra*, o Sol gira ao redor da Terra, mas a Terra já é uma pequena bola perdida e insignificante no seio do universo.

> Seu rosto era semelhante ao céu e lá o Sol e a Lua brilhavam, observando seu curso e iluminando este pequeno zero, a Terra. [Ibidem, V, 2]

O mundo é pequeno, pois dele não se pode fugir. O mundo é pequeno, pois é possível conquistá-lo. O mundo é pequeno, pois basta um acaso, uma ajuda ou um golpe habilidoso para tornar-se o número um. Três homens dividiram o mundo entre si. O quarto, que queria resistir-lhes, já foi humilhado. Ele oferece um banquete, convida os triúnviros à sua própria galera. Eles bebem. O primeiro a embriagar-se é Lépido, que tomba sobre o convés. Um criado joga-o sobre seu ombro e carrega esse "pilar do mundo". Os oficiais observam seus chefes:

> *Enobarbo* › Carrega nas costas a terça parte do mundo. Não estais vendo?

> *Menas* › Então, a terça parte do mundo está bêbeda. Bem quisera que fosse o mundo inteiro, pois então o mundo rodaria mais facilmente. [Ibidem, II, 7]

É o primeiro confronto. Mas, nessa galera, ocorre um segundo confronto, ainda mais cruel e brutal. Estando os triúnviros embriagados, um dos seguidores de Pompeu vem tirá-lo da mesa, propondo-lhe levantar âncora e degolar os três senhores do mundo.

Essa é uma das cenas capitais de *Antônio e Cleópatra*. Mais uma vez, uma cena que não foi lida em Plutarco, mas tirada simplesmente das experiências do Renascimento. Cena impressionantemente moderna. Pompeu recusa. Mas de que maneira? Censurando Menas por não tê-lo feito ele mesmo, por pedir-lhe sua concordância *antes* e não *depois* do ato:

> Ah! devias ter feito isso e não falado! De minha parte, seria uma vilania; da tua, teria sido um bom serviço. [Ibidem, II, 7]

Os heróis de Racine têm plena liberdade de escolha; o céu sempre se cala, a terra para eles não existe. São solitários, devorados pela paixão, mas transparentes para si mesmos. O ato está atrás ou diante deles, pertence aos antecedentes da tragédia ou então será efetuado na última cena. Passam cinco atos ruminando-o, preparando-se para ele como a um salto no precipício. Examinam-no sob todos os aspectos em fluentes alexandrinos que jamais se rompem. Os heróis são dignos e transparentes como um alexandrino.

Os personagens de Shakespeare, com a única exceção talvez de Hamlet, são enigma e surpresa para si mesmos. Os heróis são dilacerados pelas paixões, mas esse dilaceramento é diferente do que é em Racine. O mundo está presente, está sempre a pressioná-los, sem descanso, da primeira à última cena. Também eles efetuam uma escolha, mas uma escolha pela ação. Estão inteiramente mergulhados no concreto. O tema de *Antônio e Cleópatra* é raciniano: a honra e o amor são inconciliáveis com a luta pelo poder, que é a matéria da história. Mas nem o mundo nem a luta pelo poder são aqui abstrações. Os heróis debatem-se como feras enjauladas. A jaula é cada vez mais estreita e eles se debatem mais e mais desesperadamente.

Cleópatra tem vinte e nove anos quando começa a tragédia, e trinta e nove quando ela termina. Antônio tem quarenta e três anos na primeira cena e cinqüenta e três na última. Isso não é apenas cronologia histórica e indiferente. *Romeu e Julieta* é a tragédia do primeiro amor. Para esse casal de jovens amantes, o mundo não existe. Talvez por isso escolham tão facilmente morrer. Já *Antônio e Cleópatra* é uma história de amor entre adultos. Até mesmo seus beijos são amargos... Eles sabem que é um desafio que terão de pagar. No amor desse casal real, desde o início, há um germe de ódio. Nem Antônio nem Cleópatra querem renunciar à sua liberdade interior, eles aceitam o amor como uma coerção, cada um quer dominar seu parceiro.

Antônio abandona Cleópatra, volta a Roma, faz um casamento de conveniência; luta, mas não consigo mesmo; luta pela dominação do mundo. Depois retorna ao Egito, experimenta uma verdadeira derrota, é batido. Cleópatra quer reter Antônio e conservar para si o Egito. Ela calcula suas chances, ensaia todas as possibilidades, é ousada e covarde, fiel e disposta a trair no momento oportuno, se puder vender-se ao novo César e salvar o reino. No mundo de Shakespeare, mesmo os soberanos não têm liberdade de escolha; a história não é um conceito abstrato, mas uma prática, um mecanismo. Cleópatra perde, perde tudo como Antônio; não perde no combate com sua própria paixão, perde como rainha. Não lhe resta senão ser cativa do novo César e participar de seu triunfo como atração principal.

Cleópatra poderia ficar com Antônio. Mas Cleópatra ama o Antônio que é um dos pilares do mundo, que é um chefe invencível. O Antônio que perdeu, que sofreu uma derrota, não é mais Antônio. Antônio poderia ficar com Cleópatra. Mas Antônio ama a Cleópatra que é a deusa do Nilo. A Cleópatra que se tornará a presa de guerra de César, que será apontada com o dedo nas ruas de Roma, não é mais Cleópatra.

Antônio e Cleópatra só fazem a escolha definitiva depois da catástrofe. Essa escolha, que em Racine, precisamente, teria sido nela mesma o tema dos cinco atos da tragédia, em Shakespeare é forçada. Mas uma escolha forçada não retira sua grandeza aos heróis. Antônio e Cleópatra só se tornam grandes amantes nos atos quarto e quinto. E não apenas grandes amantes. Eles julgam o mundo. No final da tragédia retorna o tema da exposição. A terra e

o céu são pequenos demais para o amor. Cleópatra, antes de morrer, repetirá as palavras de Antônio:

> Ser César é uma derrisão [...] Mas é grande levar a termo a ação que põe fim a todas as outras ações; que algema os acidentes, que fecha a porta a qualquer troca, que liberta o sono, fazendo perder o gosto ao lodo em que se alimentam igualmente o mendigante e César. [Ibidem, v, 2]

Em *Ricardo III*, vimos que o reino inteiro valia menos que um cavalo. Um rápido corcel permite salvar a vida. Antônio e Cleópatra não querem salvar-se e não têm para onde fugir. "Os reinos são só poeira." Nos dois grandes dramas, o poder e os soberanos foram julgados. Definitivamente! Quando um herói de Racine se mata, a tragédia termina e, simultaneamente, o mundo e a história deixam de existir. Em verdade, desde o início o mundo e a história não existiam. Quando Antônio e Cleópatra se matam, a tragédia acabou, mas o mundo e a história continuam a existir. A oração fúnebre, diante dos corpos de Antônio e Cleópatra, será pronunciada pelo triúnviro vencedor, Otávio, o futuro imperador Augusto. Uma oração muito semelhante à que foi feita por Fortimbrás diante dos restos mortais de Hamlet. Ele ainda fala, mas a cena esvaziou-se. Todos os grandes mortos saíram. E o mundo voltou a ter duas dimensões.

Coriolano ou as contradições shakespearianas

Bem merecestes nobremente de vossa pátria e não merecestes nobremente. [...] Fostes uma praga para os inimigos de vossa pátria, fostes uma vara para os amigos dela. Para dizer a verdade, nunca amastes o povo. [Coriolano, II, 3]

1

De todas as grandes peças de Shakespeare, *Coriolano* foi sempre a mais raramente encenada. Ela conta com muito poucos entusiastas e admiradores. É verdade que figuram entre eles Coleridge e Swinburne, Brecht[1] e Leon Schiller. Mas, via de regra, essa peça desencoraja, revolta ou, no melhor dos casos, é friamente acolhida. Não obteve sucesso nem enquanto Shakespeare vivia, nem durante os três séculos seguintes, nem em nossos dias. Foi às vezes qualificada de tragédia nua ou de monodrama. Não há em *Coriolano* nem poesia inebriante, nem música das esferas. Nela não vemos nem amantes sublimes e bufões magníficos, nem elementos desencadeados e criaturas concebidas pela imaginação, porém mais verdadeiras que a experiência. Trata-se tão-somente de uma crônica histórica que Shakespeare dessecou ao máximo e transformou em drama brutal. E de um herói a quem ele deu proporções monumentais, que pode suscitar diversos sentimentos mas jamais a simpatia.

No entanto, *Coriolano* é só aparentemente um monodrama. Em realidade, a tragédia tem dois heróis, muito embora o segundo possua várias cabeças e vários nomes. Não quero nomeá-lo de imediato. Prefiro começar pela constatação de que Coriolano nunca está sozinho, pelo menos no sentido físico e dramático. Nas 29 cenas do drama, 25 se desenrolam com a participação da multidão. Doze delas se passam nas ruas de Roma, no Fórum e no Capitólio, duas em Coríolos, dez no fragor da batalha e nos acampamentos militares. A multidão não apenas tem muitos nomes; na maior parte do tempo ela é anônima: Primeiro Cidadão, Segundo Cidadão, Terceiro Cidadão; Primeiro Senador, Segundo Senador; Primeira Sentinela, Segunda Sentinela; Primeiro Criado, Segundo Criado; Primeiro Conspirador, Segundo Conspirador. O caráter dos chefes militares e políticos mal é esboçado em linhas gerais. Eles emergem por um momento da multidão, para nela se perderem em seguida. Há ainda a mãe, a mulher e o filho de Coriolano. Mas estes tampouco têm vida própria. São igualmente um pano de fundo e criam as situações nas quais se desenvolverá a tragédia.

A secura de *Coriolano* seguramente deve ter desencorajado leitores e espectadores. O drama é, de fato, penoso e severo. Mas a severidade do material dramático não explica por inteiro esse afastamento tão longo e quase universalmente sentido em relação a uma das obras mais profundas de Shakespeare. Creio que as verdadeiras razões desse afastamento foram outras. Ele decorria da ambigüidade, ou melhor, da multiplicidade de sentidos dessa tragédia. Da multiplicidade de suas acepções políticas, morais e, em última instância, filosóficas. Coisas difíceis de assimilar, todas elas.

O *Coriolano* escrito por Shakespeare não podia convir totalmente nem aos aristocratas, nem aos republicanos, nem aos amigos do povo, nem a seus inimigos. Ele irritava tanto os que acreditavam nas massas quanto os que as desprezavam. Os que reconheciam o sentido e o ensinamento da história, e os que zombavam desse ensinamento. Os que consideravam a humanidade como um ninho de térmitas, e aqueles para os quais só existem térmitas solitárias que experimentam dolorosamente a tragédia da existência. *Coriolano* não se adaptava a nenhuma das concepções históricas ou filosófico-históricas consagradas dos séculos XVIII e XIX.

Coriolano não podia agradar nem aos clássicos, nem aos românticos. Para os clássicos, era incoerente, vulgar e brutal. Para os românticos, demasiado amarga, uniforme e seca. Repetia-se a história de *Tróilo e Cressida*, outra peça de Shakespeare incompreendida ou compreendida da maneira mais falsa, e cuja essência filosófica, apesar das diferenças aparentes, é muito semelhante à de *Coriolano*. Nos dois dramas há um confronto brutal, amargo e sarcástico da idéia e da prática, mas de modo nenhum resulta desse confronto que se deva reconhecer a práxis como medida única e última dos valores.

Coriolano é só aparentemente um monodrama, e também só aparentemente uma tragédia antiga. Não há dúvida que a peça tem dois protagonistas: a *polis*, cidade que é simultaneamente pátria, e o herói, ao mesmo tempo acima da cidade e sem pátria. O herói transgride a lei moral e a cidade é ameaçada de aniquilamento. O herói deve escolher entre sua vida e a cidade. Ele escolhe a morte. A cidade é salva e erige um templo à Fortuna. A cidade é Roma, o herói, Coriolano. Podemos resumir a tragédia desse modo. Mas o *fatum* utilizado por Shakespeare, embora persiga, acue e abata o herói como o faziam as Erínias gregas, tem um rosto moderno. Esse *fatum* é a luta de classes. Roma é a cidade e a pátria. Mas em Roma existem a plebe e os patrícios.

A história de *Coriolano* se passa quando os reis acabam de ser expulsos, na época semilendária do nascimento da República romana. Tito Lívio menciona-a brevemente; Plutarco, em suas *Vidas dos homens ilustres*, fala longamente a esse respeito. A tradução inglesa de Plutarco apareceu em 1579. Foi dela que Shakespeare retirou a trama do drama, os caracteres e o desenrolar dos fatos.

Roma combate as tribos vizinhas. Mas na própria Roma há uma luta contínua dos pobres contra os ricos.

> [...] Sucedeu que o Senado, defensor dos ricos, entrou em grande dissensão com o povo miúdo, o qual sentia-se duramente oprimido pelos usurários que lhes haviam emprestado algum dinheiro, pois os que tinham uns poucos bens eram privados deles pelos credores, que se apoderavam desses bens por falta de pagamento da usura, para depois os venderem a quem oferecesse mais; e os que não possuíam absolutamente nada tinham seus próprios corpos embargados e eram transformados em servos. [...] O Senado fazia ouvidos moucos, fingindo não se lembrar das promessas

> que lhes havia feito, permitindo que fossem levados como servos pelos credores, aceitando que fossem despojados de todos os bens, e então eles começaram a amotinar-se abertamente, e a provocar perigosos tumultos na cidade.[2]

Os patrícios enriquecem nas guerras. Apoderam-se de terras e de escravos. Mas sem a plebe não poderiam fazer a guerra. Os plebeus obtêm o direito de eleger seus próprios tribunos e de participar do governo.

O mais valente dos romanos é Caio Márcio, de uma velha família de patrícios. Tendo capturado a cidade de Coríolos, do povo montanhês dos volscos, recebeu o cognome de Coriolano. Ele prestou muitos serviços a Roma, é um grande chefe guerreiro, seu corpo traz a marca de 27 ferimentos recebidos do inimigo. Os patrícios propõem Coriolano à dignidade de cônsul. Para tanto, a aprovação da plebe é necessária. Coriolano é um aristocrata, ele odeia a plebe e é detestado por ela. Em Roma há fome. Coriolano opõe-se à venda do trigo, exige que a plebe primeiro renuncie a eleger seus tribunos. Indignado, o povo recusa-lhe o consulado. Os tribunos acusam-no de violar as leis da República. Coriolano comparece perante o tribunal. O povo arranca dos patrícios uma sentença que condena Coriolano ao banimento perpétuo. Coriolano tem apenas um sonho: vingar-se. Ele retorna aos volscos e propõe a seus inimigos de ontem uma expedição em comum contra Roma. Ele próprio assume o comando.

Tal é o primeiro capítulo da lenda romana de Coriolano. Ela comporta uma moral republicana. O chefe que despreza o povo trai a pátria e coliga-se com o inimigo. O general ambicioso que aspira a um poder ditatorial é um perigo mortal para a República. O povo teve razão de expulsar Coriolano. Mas eis agora o segundo capítulo da história. Coriolano, à frente dos volscos, chega às portas de Roma. A cidade não tem chefes, está sem defesa e condenada à perdição. Plebeus e patrícios acusam-se mutuamente pelo banimento de Coriolano. Tentam obter seu perdão, imploram sua piedade. Em vão. Então os romanos enviam em delegação a Coriolano sua mulher e sua mãe. Coriolano afasta-se das portas da cidade. Aceita fazer a paz e reconduz a Coríolos o exército inimigo.

Seguem-se dois epílogos. O primeiro, dado por Tito Lívio, é sentimental e idílico. Os romanos, agradecidos, erguem um templo à glória da mãe e da mulher de Coriolano, enquanto ele próprio retorna para junto dos volscos, onde vive até uma idade avançada e morre com a alma tranqüila. O segundo epílogo é bem mais dramático. Coriolano sabe que, ao afastar-se de Roma, assinou sua condenação à morte. Ele traiu uma segunda vez, rompeu o acordo feito com os volscos. E os volscos o matam como traidor.

Essa segunda versão é dada por Plutarco. Mas o autor das *Vidas dos homens ilustres* não percebe em absoluto que a história de Coriolano comporta duas morais em total contradição. A moral do segundo capítulo é muito amarga. A cidade que expulsa seu chefe vê-se desarmada. O povo é capaz somente de odiar e morder, mas incapaz de defender sua própria cidade. As massas são uma força cega e destrutiva, como o incêndio ou a inundação. Entre essa multidão inumerável e anônima, apenas Coriolano era um grande homem. A pátria mostrou-se ingrata para com ele. Não podia contê-lo, ele nascera para governar. A história é repleta de emboscadas, é cruel. Os grandes perecem, os pequenos permanecem.

Plutarco não observa nem o caráter trágico do personagem de Coriolano, nem o caráter trágico da própria história. Em suas *Vidas*, ele opunha à *virtus* romana o ideal ético grego. A moral que tirou da biografia de Coriolano, tal como a contou, era psicológica e empírica:

> [...] uma natureza forte e vigorosa, quando destituída de boa alimentação, produz muitos males e bens simultaneamente, da mesma forma que um solo fértil produz grande quantidade de ervas boas e más. [...] [Coriolano não tinha] aquela gravidade, aquela frieza e doçura temperadas pelo julgamento de boa doutrina e de razão, necessárias a um dirigente político, e [não entendia] que a coisa que mais deve evitar um homem que quer se envolver no governo de uma coisa pública, e dialogar com os homens, é a teimosia [...]

Eis o que diz o virtuoso Plutarco. Mas a história de Coriolano está cheia de veneno, veneno que Shakespeare foi o primeiro a revelar. E ele deve ter-se impressionado muito particularmente, pois fez disso o verdadeiro tema do drama. Nas crônicas históricas e nas tragédias, que são crônicas mais condensadas, Shakespeare fazia da história feudal um absoluto. Mostrava seu mecanismo nu e inalterável. A história desenrolava-se no topo da hierarquia social. Era pessoal, tinha nomes, e esses nomes eram pouco numerosos. Somente de vez em quando aparecem nos dramas da realeza burgueses assustados. Eles tomam conhecimento da morte do soberano, da declaração de uma guerra ou de um golpe de Estado. Consideram qualquer mudança de soberano um cataclismo. A história funciona acima de suas cabeças, mas são eles que pagam.

A história feudal encontrava facilmente seus modelos e suas imagens na história dos imperadores romanos. O paralelo entre César e Bruto era tema freqüente das considerações morais do Renascimento, e a história dos tiranos a intriga favorita das tragédias pré-shakespearianas e elisabetanas. Tácito e Suetônio eram os autores latinos mais citados. Os bustos dos doze imperadores ornavam os palácios de todos os reis cristãos.[3]

A Roma da República era muito mais distante e pouco familiar para o Renascimento. A única experiência contemporânea era a República veneziana, mas, também ali, o poder era exercido pelo doge e pela aristocracia. Os homens do Renascimento eram fascinados pelo problema do poder ilimitado, pelo mecanismo que transforma o bom príncipe em tirano. Era o pão cotidiano deles. E é igualmente um dos grandes temas de Shakespeare. Mas não o único.

Shakespeare inovou muito mais em *Júlio César* e em *Coriolano* do que em *Antônio e Cleópatra*. Ele introduziu na tragédia a Roma da República. Não resta dúvida de que a observou através da experiência do Renascimento tardio, buscando nela a confirmação de sua amarga filosofia da história, tão pessimista e cruel. Mas a matéria, aqui, era diferente; era impossível encerrá-la dentro daquele círculo imutável em que o começo e o fim de todo reinado é o suplício do soberano. A imagem da grande escadaria que todos os monarcas sucessivamente sobem, e da qual o cadafalso é o primeiro e o último degrau, não convinha mais a essa nova história.

Coriolano possui ainda uma sombria grandeza, e a história o esmaga. Mas a história que o esmaga não é mais a dos reis. É a história de uma cidade dividida entre plebe e patrícios. É a história da luta de classes. A história, nas crônicas reais e em *Macbeth*, era o Grande Mecanismo, mas com algo de demoníaco. A história, em *Coriolano*, deixou de ser demoníaca, é apenas irônica e trágica. E essa é a segunda razão pela qual *Coriolano* nos é contemporâneo.

2

A primeira cena de *Coriolano* começa pela entrada dos plebeus revoltados. Encontramos aí, desde o início, o tema, o conflito, os heróis.

> *Primeiro Cidadão* › Estais todos prontos a morrer, mas nunca a suportar a fome?
>
> *Todos* › Estamos, estamos!
>
> *Primeiro Cidadão* › Primeiro, vós sabeis que Caio Márcio é o principal inimigo do povo. [*Coriolano*, I, 1]

Essa é praticamente a abertura da peça. Shakespeare jamais perde tempo. A situação está esboçada. Há fome em Roma: os plebeus exigem a redução do preço do trigo. Caio Márcio não a aceita. Os plebeus decidem matar Márcio. A ação começa desde o primeiro minuto. Logo em seguida vai ser formulado o tema do drama. Os plebeus espalham-se aos gritos, mas nessas réplicas brutais a teoria da divisão em classes foi enunciada. Ela se baseia em três oposições elementares: uns trabalham, outros se alimentam da miséria dos primeiros; uns são pobres, outros são ricos; uns estão embaixo e devem obedecer, outros estão em cima e governam. Tudo isso na primeira cena, tudo isso dito em várias vozes, no grito da plebe:

> A magreza que nos aflige, o espetáculo de nossa miséria, são o inventário encarregado de manter detalhada a abundância deles. Nosso sofrimento é um proveito para eles. [...] Deixam que morramos de fome, quando estão com os armazéns repletos de grãos; fazem editos a favor da usura, para defesa dos usurários; diariamente anulam uma lei saudável estabelecida contra os ricos e diariamente promulgam alguma nova lei tirânica para encadear e conter os pobres. Se as guerras não nos devorarem, eles nos devorarão. [Ibidem, I, 1]

Nesse momento, o patrício Menênio Agripa faz sua entrada em cena. O Senado o enviou para acalmar os revoltosos. Agripa reconhece que há fome, que há ricos e pobres, mas estabelece de outro modo a ligação entre causas e efeitos. Os pobres não estão passando fome porque os ricos possuem demais. Os patrícios preocupam-se com o povo. A miséria é o veredicto dos deuses. É assim que está organizado o mundo, e ninguém é capaz de mudar a ordem eterna:

> Quanto ao que se refere a vossas necessidades, vossos sofrimentos no meio desta escassez, melhor seria que batêsseis com vossos bastões no céu que levantá-los contra o Estado [...] Quanto à escassez, não são os patrícios, são os deuses que a causam, e o meio de remediá-la será usando vossos joelhos e não vossos braços. [Ibidem, I, I]

Agripa fala em versos, os plebeus em prosa. A divisão em classes deve ser observada mesmo pelos heróis de Shakespeare. Mas não se trata apenas de uma distinção entre verso e prosa. À consciência plebéia da opressão de classe e à sua metáfora espacial mais simples — o que está no alto e o que está embaixo —, Agripa opõe a sociedade compreendida como um grande organismo. Ele conta aos plebeus a célebre fábula dos membros do corpo revoltados contra o estômago. O estômago é o Senado romano; a plebe, os membros revoltados. O relato de Agripa encontra-se já em Tito Lívio e em Plutarco. Mas Shakespeare, como sempre, condensa e dramatiza. A fábula de Agripa é igualmente uma teoria da divisão da sociedade em classes. Sim, mas da divisão em classes vista pelos olhos de um patrício. À brutal dicotomia da plebe é oposta uma teoria funcional e orgânica. Shakespeare mostra ambas em sua função de classe. Elas são meio de agitação e justificação da ação. Papel que elas precisamente desempenharam na história.

Com efeito, os argumentos de Agripa fizeram grande carreira política e científica. Teodoreto de Ciro os retoma nos primeiros séculos da era cristã ("os servidores têm seus mestres por companheiros de suas tarefas e não participam de modo algum das preocupações de seus mestres"), assim como mais tarde o fazendeiro norte-americano do tempo de Franklin Roosevelt ("devemos nos preocupar com o trigo, com o financiamento de nossas fazendas e muitas coisas do gênero, enquanto o negro, operário agrícola, espera de nós que cuidemos dele, e não tem a menor preocupação enquanto o sustentarmos"). A concepção da interdependência das classes de Agripa é a mesma defendida pelos fisiocratas ("um conjunto perfeito, composto de diferentes partes que são todas igualmente necessárias umas às outras") e pelas encíclicas do século XIX. Spencer e Durkheim a desenvolvem para elaborar sistemas científicos de sociologia.[4] Shakespeare necessita de apenas cinco minutos para expor essa teoria.

A primeira cena de *Coriolano* ainda não acabou. Assim que Agripa termina de contar sua fábula, entra Caio Márcio. Ele põe-se a insultar a plebe já em sua primeira frase:

> Que há, vis revoltosos que, de tanto coçar a triste comichão de vossa opinião, ficastes sarnentos? [Ibidem, I, I]

Agripa é o ideólogo dos patrícios no sentido em que Marx, com o mais perfeito desprezo, empregava essa palavra. Agripa é o estrategista e o filósofo do oportunismo. Márcio não é um ideólogo e rejeita toda tática. Ele adota uma divisão em classes aparentemente conforme à visão plebéia: antagonista, vertical, o topo e a base odiando-se mortalmente. Ele declara aos senadores:

> Sereis plebeus, se eles forem senadores; e menos não são, quando, confundindo vossos votos com os deles, o resultado tem muito mais o sabor deles do que o vosso. Escolhem seus magistrados e aquele que escolhem pode colocar seu "deverá", seu popular "deverá", numa reunião de frontes graves como nem a Grécia jamais viu. [Ibidem, III, I]

Márcio aceita duas das oposições clássicas da teoria plebéia: os ricos e os pobres; os que governam e os que são governados. Mas a essas duas oposições ele acrescenta uma terceira e uma quarta: os nobres e os vis; os sábios e os imbecis. Para ele, o povo assemelha-se aos animais que se entredevoram, odeiam o mais forte e são incapazes de lembrar-se hoje do que queriam ontem.

> Que precisais, cães, que não quereis a paz nem a guerra? Uma vos assusta e a outra vos torna arrogantes. [...] Quem merece a glória merece vosso ódio [...] Confiar em vós? De minuto em minuto mudais de idéia, chamando de nobre o que pouco antes era objeto de vosso ódio [...] Que há para que percorrais os diferentes bair-

> ros da cidade vociferando contra o nobre Senado, o qual, debaixo da proteção dos deuses, garante a ordem, sem que vos devoreis uns aos outros? [Ibidem, I, 1]

O Márcio de Plutarco também odeia o povo. Odeia o povo, antes de tudo, por estar possuído de soberba e orgulho, por ser um solitário que não sabe comportar-se com os homens. Plutarco, no fundo, dá razão a Agripa e a seu raciocínio prático. Shakespeare zomba de Agripa, dando-lhe no máximo um papel semelhante ao de Polônio em *Hamlet*. Da primeira à última cena da tragédia, o conflito é entre Coriolano e o povo. E, como em todos os grandes dramas de Shakespeare, esse é um conflito sobre a maneira de compreender a história e sobre seu valor moral, um conflito sobre o aspecto do mundo verdadeiro. O Coriolano de Shakespeare é igualmente imoderado, soberbo e orgulhoso. Mas seu comportamento não é o resultado de seus defeitos de caráter — ou melhor, não decorre apenas desses defeitos. Não é um "defeito de educação", como no bom Plutarco. A tragédia do Coriolano de Shakespeare não poderia ser decifrada por meio da psicologia, nem reduzida a esta. Não é tampouco a tragédia do grande homem e da multidão, como sustenta a maior parte dos comentadores. Em *Coriolano*, não há multidão; há somente os patrícios e a plebe.

Coriolano aceita as oposições de classes tais como as vê a plebe, mas é fácil observar que ele modifica sua natureza e as transpõe para o plano dos valores. Os plebeus não afirmam que são nobres e que os patrícios são vis; os plebeus sabem simplesmente que têm fome, e têm fome porque aqueles estão com a barriga cheia. Agripa afirma que em realidade não há famintos e saciados, porque seria difícil dizer que as mãos têm fome quando o ventre está farto. Coriolano aceita a divisão entre famintos e saciados, mas não porque os deuses querem que seja assim. Coriolano não crê nos deuses e não tem necessidade deles. Vê o povo como animais. Se for permitido que se atrevam e se empanturrem de alimentos, eles se lançarão sobre os homens. Os ratos devorarão a cidade:

> Assim, estamos envilecendo a dignidade de nossa condição, permitindo que a plebe ache que nossa solicitude não passa de terror, o que, um dia, derrubará as portas do Senado, nele introduzindo os corvos para bicarem as águias. [Ibidem, III, 1]

Três teorias da divisão em classes foram exaustivamente expostas, até suas últimas conseqüências. Cada uma delas comporta uma descrição da realidade social e um sistema de valores, cada uma é uma visão do mundo, um julgamento, uma resposta a duas questões: como é o mundo e como ele deveria ser? É fácil encontrar designações universais convenientes a esses três sistemas: o igualitarismo, o solidarismo, o sistema hierárquico. O *Coriolano* de Shakespeare é um confronto implacável e cruel entre esses três sistemas. Um confronto antididático, além disso. Pois o que vemos — como sempre em Shakespeare — é um grande sistema de espelhos: o povo visto pelos olhos de Coriolano, Coriolano e os patrícios vistos pelos olhos do povo. E o último espelho: a história. No drama, a história é a ação, o desenrolar dos acontecimentos, suas relações mútuas e suas conseqüências. A história pode ou confirmar o sistema de valores, ou ridicularizá-lo e destruí-lo. Se ridiculariza e destrói, então ela é ou grotesca, ou trágica. Ou talvez grotesca e trágica ao mesmo tempo.

3

O primeiro grande confronto é a guerra. Os volscos atacaram Roma. Os plebeus estão desprotegidos. A situação muda num instante. Generais assumem o poder e os insurretos recuam. Os argumentos de Agripa parecem justos e seu apólogo sobre o estômago verifica-se. Caio Márcio triunfa: "Os volscos têm muito trigo; levemos esses ratos para lá, a fim de que roam as provisões deles..." [ibidem, I, 1].

Os romanos estão agora diante de Coríolos. O primeiro ataque à cidade foi rechaçado, os soldados fugiram. Márcio injuria os desertores, convoca os corajosos, lança um novo ataque. Persegue os volscos até as portas e entra sozinho na cidade inimiga.

> *Primeiro Soldado* › Que loucura! Eu não entrarei.
> *Segundo Soldado* › Nem eu.
> *Terceiro Soldado* › Estais vendo? Eles o fecharam lá dentro!
> *Todos* › Para a destruição, posso garantir. [Ibidem, I, 4]

Em Shakespeare, as cenas guerreiras são acompanhadas do bater do tambor e do eco dos clarins. Mas comportam muito pouco tumulto e alarido. Desenrolam-se num palco vazio. Nas grandes batalhas há uns dez, às vezes uns trinta soldados em cena. Evidentemente rolava muita tinta vermelha sobre as tábuas do Teatro Globe e as espadas tilintavam longamente durante os duelos. Mas as cenas de batalha de Shakespeare não são descritivas nem pretendem criar uma ilusão. Seu caráter dramático é de outra natureza, é puramente interno. Os duelos mortais são interrompidos por uma amarga reflexão filosófica, ou pelo sarcasmo. O jovem Henrique é heróico e derrota Percy. Mas Falstaff prefere fingir-se de morto; ele sabe que deve, antes de tudo, permanecer vivo. A guerra é boa para os reis e os chefes militares, não para os soldados. Em *Coriolano*, a guerra apresenta-se do mesmo modo.

Coríolos é conquistada, Márcio passou por ela como um furacão. Não subsiste mais que o cadáver de uma cidade. Os soldados disputam seus miseráveis despojos.

> *Primeiro Romano* › Vou levar isto para Roma.
> *Segundo Romano* › E eu isto.
> *Terceiro Romano* › Que o azar leve esta coisa! Pensei que fosse de prata. [Ibidem, I, 5]

Tais são precisamente as cenas shakespearianas da história eterna. Escritas de uma vez por todas. Elas contêm as generalizações mais amplas e permanecem absolutamente concretas. Basta imaginar essa cena ou lê-la tal como foi escrita para compreender as razões profundas do entusiasmo de Brecht pelo *Coriolano* de Shakespeare. Estava ali um modelo bem mais expressivo, violento e contemporâneo do que as crônicas da realeza, para o gênero de teatro que Brecht qualificava de épico. A Mãe Coragem alimenta-se da guerra e até o final não percebe que, ao inverso, a guerra alimenta-se dela e lhe tomará tudo o que jamais possuiu. A Mãe Coragem é como esses soldados que se apoderam de uma taça de estanho, julgando que fosse prata. No último período, Brecht com freqüência qualificava de "dialético" seu teatro "épico". E buscava seus modelos em Shakespeare. Mas prossigamos. Eis que nas ruas da cidade morta, vazia como o palco do Globe, fazem sua entrada os generais romanos triunfantes, entre eles Márcio:

> Vede esses saqueadores que estimam suas horas ao preço de um dracma partido! Almofadas, colheres de chumbo, bagatelas de ferro, gibões que o carrasco enterraria com aqueles que os vestissem, esses vis escravos vão pegando tudo antes mesmo que o combate haja terminado... Abaixo esses covardes!... Escutai o barulho que a multidão está fazendo! [Ibidem, I, 5]

Márcio é clara e conscientemente visto como um herói por Shakespeare. Ele possui, como Aquiles, uma força incomum e uma voz mais forte que a do vulgo. O chefe dos volscos chama-o um Heitor entre fanfarrões romanos. Mesmo o tipo das comparações na descrição das virtudes guerreiras de Márcio, mesmo o estilo, são homéricos:

> [...] ele avança, semelhante ao ceifador que precisa ceifar tudo para não perder o salário. [Ibidem, I, 3]

É assim que sua mãe fala dele.

> Um carbúnculo inteiro, tão grande quanto tu és, não seria jóia tão rica quanto tu! Eras um soldado como desejaria Catão; não somente terrível e implacável nos golpes que assestavas, mas com teus olhares cruéis e o estrondo de tua voz, semelhante ao trovão, fazias estremecer teus inimigos, como se o mundo estivesse tremendo de febre. [Ibidem, I, 4]

Assim fala dele um general.

> Não sei qual é a feitiçaria que há nele, mas vossos soldados usam o nome dele como oração antes da refeição [...] [Ibidem, IV, 7]

É o que diz dele o comandante dos volscos.

Márcio é corajoso. Durante sua primeira campanha, protegeu dos golpes do inimigo e retirou do campo de batalha um soldado ferido; foi 27 vezes ferido a serviço de Roma e conquistou sozinho Coríolos. Márcio é desinteressado. Recusa o dízimo do butim, a parte que lhe cabe por ter alcançado a vitória, e exige que ele seja distribuído igualmente entre todos. Não quer falar de seus feitos guerreiros e tampouco quer que os outros falem disso.

A guerra confirma a hierarquia das classes que Márcio já observara em tempos de paz. Os patrícios e os plebeus comportam-se diferentemente na guerra. Comparados a Márcio, corajoso, generoso e desinteressado, quão miseráveis devem parecer os plebeus, que tremem antes do combate e após a vitória disputam entre si taças, colheres e panos fedorentos!

> Quanto a nossos gentis-homens, quanto à canalha (Uma peste! Tribunos para eles!), nunca o camundongo fugiu do gato como eles fugiam de canalhas piores do que eles. [Ibidem, I, 6]

Márcio tem razão. A plebe, na guerra, tem um comportamento de ratos. Isso é apenas o primeiro espelho. É a guerra tal como a vêem os patrícios. Porém, mesmo nesse espelho, o quadro da guerra objetiva-se brutalmente, assim como em *Mãe Coragem*. Shakespeare leva sempre seus confrontos até o fim. Na guerra, não há somente vencedores, há também vencidos. Na cidade conquistada, Tito Lárcio assume o comando militar:

> [...] condenando uns à morte, outros ao exílio, resgatando este, agraciando ou ameaçando aquele, conservando Coríolos em nome de Roma, como um humilde galgo preso na correia, que ele pode soltar à vontade. [Ibidem, I, 6]

Aqui não são mais comparações homéricas, e esse quadro não figura em Plutarco. Trata-se, uma vez mais, da eterna cena de toda ocupação. E é preciso sempre lê-la e imaginá-la tal como Shakespeare a escreveu, como um questionamento do sistema de valores defendido por Márcio. Eis aí a "dialética objetiva" de que falava Brecht, a qual é entregue ao julgamento dos espectadores. O senso de ironia dramática de Shakespeare mostra-se no fato de essas palavras serem ditas pelo próprio Márcio.

E mais uma observação surpreendente de Márcio. Ei-lo que retorna em triunfo a Roma. É acolhido por sua mãe e sua mulher. Sua mulher, durante toda essa cena, não diz uma palavra, apenas chora. Coriolano diz:

> Oh! meu amor! Olhos como os teus têm as viúvas de Coríolos e as mães sem filhos. [Ibidem, II, 1]

Tais palavras dificilmente se inserem no retrato psicológico de Coriolano. São sensíveis, brandas demais. São como uma nota áspera nesse instante de alegria. Elas desempenham o papel das "canções" na dramaturgia de Brecht. É de novo a passagem brutal à objetividade, a evocação dos outros, dos vencidos. Um segundo espelho, em realidade, é inútil. Mas Shakespeare nunca renuncia a nada. Ele mostrará o segundo espelho, a guerra vista pelos olhos do chefe derrotado:

> *Aufídio* › A cidade foi tomada!
> *Primeiro Soldado* › Será entregue em boas condições.
> *Aufídio* › Condições! Queria ser romano, pois não posso, sendo volsco, ser o que sou. Condições! Que boas condições pode encontrar num tratado o partido que fica à mercê do vencedor? [Ibidem, I, 10]

4

A mãe e a mulher de Coriolano estão sentadas sobre banquinhos, elas costuram, bordam e aguardam notícias da guerra. Esses bancos baixos sobre os quais, à noite, sentavam-se as mulheres para conversar, podem ainda ser vistos em Stratford. Na Roma de Shakespeare há o Fórum, o Capitólio e a rocha Tarpéia; há os cônsules e os tribunos, os litores e o Senado; todos os nomes são tirados de Plutarco. Os anacronismos — que Ben Jonson já apontava com satisfação — são raros em *Coriolano*. O mais delicioso deles é a cena de um herói romano que, no Fórum, diante da multidão reunida, agita com desdém seu chapéu de abas largas. Coriolano com um chapéu nos faz sorrir, mas ele não era ridículo para um público elisabetano. Shakespeare escrevia para seu próprio teatro. Foi somente na segunda metade do século XIX que seus dramas começaram a ser montados ao gosto antigo. Shakespeare estava preocupado com uma verdade histórica de outro tipo.

Ele não encontrava em Plutarco cenas da vida cotidiana; assim, tirava-as de sua própria experiência, de Londres e de Stratford. Imprimia nelas a marca de seu tempo. Misturava conscientemente estilo nobre e prosaico. Uma Roma como essa, um Corneille ou um Racine teriam sido incapazes de mostrar:

> Todas as línguas falam dele e os olhos fatigados estão com óculos para que possam vê-lo. A ama faladeira deixa o bebê ficar convulso de tanto gritar, enquanto fala dele; a limpadora da cozinha coloca seu mais belo lenço no pescoço engordurado, trepando nos muros para vê-lo. Balcões, marcos, janelas estão repletos, as goteiras estão cheias [...] [Ibidem, II, 1]

Uma vizinha, a nobre dama Valéria, vem ver a mãe e a mulher de Coriolano, querendo fazê-las tagarelar. Virgília não quer sair de casa enquanto o marido não tiver voltado da guerra. Ela tece em seu bastidor. A senhora Valéria graceja com ela: "Estais querendo ser uma nova Penélope. Entretanto, dizem que todo o fio que fiou durante a ausência de Ulisses só serviu para encher Ítaca de traças" [ibidem, I, 3]. Assim como em *Tróilo e Cressida*, o mito grego é apresentado sob um prisma irônico, visto em seu aspecto cotidiano. Quase como um gracejo tirado de *A bela Helena*. Nenhum traço de heroísmo, nada da patética espera do regresso do chefe valoroso. Ora, é justamente nessa atmosfera idílica e cotidiana de um doce entardecer em Stratford que Volúmnia, de repente, de forma inesperada, transforma-se em mãe romana, ou melhor, em mãe espartana. Ela tem apenas um filho, mas preferiria vê-lo morto a sabê-lo covarde. E, se tivesse doze filhos, tê-los-ia dado todos: "[...] preferiria ver morrer onze nobremente pela pátria a ver um só engordar voluptuosamente na inação" [ibidem, I, 3].

O primeiro espelho, novamente. E, como sempre em Shakespeare, imediatamente se produz um confronto. Somente as três mulheres estão em cena: a mãe espartana, a esposa amante e a vizinha tagarela; há ainda o filho pequeno de Coriolano. Ele não diz nada. Falam dele:

> *Valéria* › Por minha palavra, é o filho do próprio pai. Juro que é uma criança muito bonita. Por minha fé, na quarta-feira passada, fiquei a olhá-lo durante bem uma meia hora. Tem um ar tão decidido! Eu o vi correr atrás de uma borboleta dourada e, quando conseguiu apanhá-la, deixou que voasse novamente; depois, correu de novo e apanhou-a, repetindo isto mais uma vez; então, exasperado talvez por uma queda, ou quem sabe por outro motivo qualquer, colocou a borboleta na boca e com os dentes reduziu-a a pedaços. Oh! posso asseverar que a reduziu a pedacinhos!
>
> *Volúmnia* › Um dos caprichos do pai!
>
> *Valéria* › Como estamos vendo, é uma nobre criança. [Ibidem, I, 3]

"É uma nobre criança." A ironia de Shakespeare limita-se a essas palavras. A cena não figura em Plutarco. Shakespeare deu à mãe espartana um neto que, para divertir-se, despedaça uma borboleta dourada. Isso é tudo. Em *Tito Andrônico*, tida como a mais cruel das peças de Shakespeare, o jovem Marcos esmaga uma mosca em seu prato. Tito, que na última cena servirá à rainha Tamora uma torta feita com o coração de seus filhos, não consegue ver a morte inocente de uma mosca:

> Mas se essa mosca tivesse pai e mãe? Haveríeis de vê-los deixarem cair as asas douradas e finas, ferindo o ar com o dolente murmúrio! [*Tito Andrônico*, III, 2]

O rei Lear clamava aos deuses para que atenuassem a crueldade do mundo. Os deuses calavam-se. Eles se mostraram tão cruéis quanto a natureza e a história. Em *Coriolano*, a natureza e a história são despojadas de toda metafísica. A crueldade é a escola do chefe. O filho de Coriolano é o neto da mãe espartana.

Coriolano está de volta. Os patrícios querem confiar-lhe o consulado. É preciso simplesmente, em conformidade com a lei e o costume, apresentar-se no Fórum, mostrar suas cicatrizes e pedir a aprovação dos cidadãos. Coriolano recusa. Ele despreza o povo. É um soldado e não mentirá. Quer permanecer fiel a si mesmo. As águias não se rebaixam ao nível dos ratos e dos corvos. Coriolano exige do mundo que reconheça sua grandeza. Mas o mundo divide-se entre plebeus e patrícios. A hierarquia da natureza, cara a Coriolano, não se adapta ao mundo real. Os ratos não querem admitir que são piores do que as águias.

A mãe espartana exige do filho que se rebaixe, que vá ao Fórum pedir votos. O artifício não é contrário à honra, a astúcia não é vergonhosa em tempos de guerra. A guerra não acabou, ela persiste. O inimigo está na cidade; o inimigo é a plebe:

> [...] é preciso que faleis ao povo, não segundo vossas luzes, não segundo as inspirações e os impulsos de vosso coração, mas com palavras murmuradas da boca para fora [...] Ora, isto não será mais desonroso para vós do que tomar uma cidade com palavras brandas, quando qualquer outro meio comprometeria vossa fortuna e arriscaria uma grande efusão de sangue. [*Coriolano*, III, 2]

Para a mãe espartana, não há diferença entre a guerra e a paz, entre o inimigo externo e o inimigo interno. A mãe de Coriolano, como os plebeus, vê duas classes que se odeiam e entre as quais a guerra não cessa jamais. Com a única diferença de que Roma, para ela, são os patrícios: "Roma está quase a ponto de entrar em batalha com os ratos. Um dos lados deve ser liquidado..." [ibidem, I, 1].

Quem pronuncia essas palavras é Agripa, o mesmo que, na primeira cena do drama, contava aos plebeus insurretos a fábula do estômago e dos membros revoltados. Também ele agora pede a Coriolano que vá até o Fórum. E Coriolano irá, contra sua vontade. Nesse drama do ódio das classes, Coriolano é tal como o vê a plebe, mas a plebe, por seu lado, é tal como a vê Coriolano. Shakespeare não tem ilusões. Julgar o mundo não modificará o mundo. Um incêndio pode provocar admiração ou pavor: nem por isso deixa de ser um incêndio.

> Quanto à multidão inconstante e infecta, que ela se contemple em minha franqueza, se assim quiser [...] [Ibidem, III, 1]

"Esse povo é mudo, negro, lodoso", diz em *Kordian* o grão-duque Constantino. "Detesto esse povo."[5] Em *Coriolano*, o povo é negro e lodoso, mas não é mudo. Late como um par de mastins dos quais arrancaram um osso. Na primeira cena, o povo quer matar Coriolano; depois, dispersa-se às primeiras notícias da guerra.

O povo amontoa-se nas ruas e lança seus gorros para o ar a fim de festejar esse mesmo Coriolano, após a vitória. Ele esquece tudo, aceita elegê-lo cônsul, apenas mendiga uma boa palavra. Uma hora mais tarde, excitado pelos tribunos, exige a cabeça de Coriolano e expulsa-o da cidade. Mais uma vez, lança seus gorros para o ar. Quando Coriolano, chefiando os volscos, está às portas de Roma, a plebe investe contra seus próprios líderes, quer matá-los, bajula os patrícios, suplica que a perdoem. Está disposta a tudo, contanto que salve seus farrapos fedorentos e sua vida.

> A história nos ensina, desde a origem do primeiro Estado, que o homem só foi desejado no poder enquanto esteve nele e que o homem decaído, que nunca foi amado, nem foi digno de amor, passa a ser caro ao povo, desde que se encontre ausente do poder. Essa multidão, como sargaços errantes levados pela corrente, vai e vem, obedecendo com servilismo às variações das marés e apodrecendo com esse movimento. [*Antônio e Cleópatra*, I, 4]

A citação é tirada de *Antônio e Cleópatra*. Ela poderia igualmente provir de *Coriolano*, de *Henrique IV* ou de *Júlio César*. Na grande cena do atentado, o povo aclama ruidosamente Bruto, mas, tão logo Marco Antônio acabou seu discurso, a plebe lamenta a morte de César e quer despedaçar os assassinos. Shakespeare havia visto os artesãos londrinos saírem em multidão às ruas para saudar Essex com tochas, e a seguir amontoarem-se no local do suplício para deliciarem-se com o espetáculo de sua execução. O povo, para Shakespeare, não é senão matéria da história, não seu ator; ele pode suscitar aversão, piedade ou temor, mas é impotente, é um joguete nas mãos dos que têm o poder. Shakespeare decifra Plutarco com o auxílio das experiências do Renascimento. Mas o povo, em Plutarco, tem seus tribunos. Quem são eles? Dois magistrados londrinos, eleitos pelos artesãos, aparecem no Fórum:

> *Menênio* › Viveis cobiçosos de saudações e reverências de pobres-diabos. Gastais uma manhã inteira ouvindo um processo entre uma vendedora de laranjas e um vendedor de cânulas e atrasais a querela de três níqueis para uma segunda audiência. Quando escutais uma discussão entre duas partes, se acontece que sois atacados por cólicas, fazeis caretas de mascarados; arvorais a bandeira vermelha contra toda paciência e, reclamando aos berros um urinol, dissolveis a controvérsia sangrenta, mais embrulhada ainda por vossa intervenção. [...] [*Coriolano*, II, 1]

Esses dois tolos incapazes, como os qualifica Menênio Agripa, orgulhosos, violentos e teimosos, representam o povo em *Coriolano*. São "os pastores da plebe desagradável" e fedem como a populaça. São devorados pela sarna e coçam-se o corpo todo. São também como mastins, mas esses mastins sabem defender seu rebanho. Esses dois tribunos ridículos, Bruto e Sicínio, pequenos e miseráveis, odientos e desconfiados, têm o instinto de classe. Eles pedem notícias da guerra:

> *Bruto* › Boas ou más?
> *Menênio* › Pouco de acordo com a esperança do povo, pois não gosta de Márcio.
> *Sicínio* › A natureza ensina aos animais como conhecer os amigos. [Ibidem, II, 1]

Shakespeare não era fascinado apenas pela transformação de um bom soberano em tirano. A história o fascinava. Onde e quando ela se decide, e quem a decide? Possui ela um rosto humano, o nome e as paixões do soberano, ou será uma soma de acasos, ou ainda, simplesmente, um mecanismo posto em movimento? Em *Coriolano*, a história desenrola-se em praça pública. Esses dois pequenos tribunos ridículos fazem-na avançar:

> Vamos para o Capitólio. Chegaremos lá antes da onda popular e esta revolta, que foi atiçada por nós, parecerá nascida do povo, o que em parte é verdade. [Ibidem, II, 3]

Nas cenas de batalha, os soldados correm pelo palco com a espada na mão. Os soberanos instalam-se com grandes estandartes nos lados opostos, e os generais observam da galeria superior o campo de batalha. Shakespeare aprecia o valor do espetáculo, mas este jamais é um fim em si. Shakespeare julga a guerra, condena-a mostrando a carnificina feudal.

Os figurantes já estão em cena, vão representar o povo. No fundo ou na galeria superior estão sentados senadores orgulhosos. No proscênio, muito perto dos espectadores, estão Coriolano, Menênio e os dois tribunos. Estes não se mostram mais ridículos.

> Nós vos acusamos de haver procurado abolir em Roma todos os poderes constituídos e de investir em vós mesmo um poder tirânico, razão pela qual nós vos declaramos traidor do povo. [Ibidem, III, 3]

A rua de Londres do século XVII transforma-se de repente, sob nossos olhos, numa grande cena de revolução popular. Shakespeare foi o primeiro a lançar sobre os ombros de dois artesãos londrinos malcheirosos e turbulentos a toga romana dos defensores da liberdade e da República. Essa cena também não aparece em Plutarco. Os jacobinos podiam reconhecer-se nos tribunos do povo de Shakespeare bem melhor do que nas grandes telas de David.

> *Bruto* › Nada há mais a dizer, a não ser que está banido como inimigo do povo e da pátria. Assim há de ser!
> *Cidadãos* › Assim há de ser! Assim há de ser! [Ibidem, III, 3]

Nas cenas de batalha e de pilhagem, Shakespeare mostrava o rosto eterno da guerra e da ocupação. O traço mais perturbador das tragédias shakespearianas é que elas estão acima da história. Inútil atualizá-las, aproximá-las de nosso tempo: a história preenche suas peças com conteúdos sempre novos e neles se reflete. Na primeira cena de *Coriolano*, a teoria plebéia da divisão da sociedade em classes foi enunciada a plenos pulmões. Ei-los agora uns frente aos outros: os senadores, frios, faustosos, e a plebe, que ergue o punho e agita bastões. Trata-se apenas de uma encenação, sem mais importância que a anedota de Plutarco. No Capitólio e no Fórum, as leis da revolução, as atitudes e os conflitos são mostrados em fórmulas contundentes e condensados em trechos de diálogo. Eles estão frente a frente: o topo e a base, a Gironda e os jacobinos, os liberais e os democratas revolucionários. O julgamento de Coriolano prossegue e Bruto fala, ou os jacobinos:

> Senhor, esses meios calmos, que parecem remédios prudentes, são verdadeiros envenenamentos, quando a doença é violenta. Agarrai-o e levai-o para a rocha! [Ibidem, III, 1]

Menênio fala, ou os liberais:

> Não deis sinal para a destruição, quando deveis refrear vossa matilha! [...] e se perdesse o que lhe sobra [de seu sangue] em favor de sua pátria, seria para todos os que fizéssemos e deixássemos fazer coisa semelhante, uma infâmia que duraria até o fim do mundo. [...] Quando o pé fica gangrenado, os serviços que prestou não lhe valem mais qualquer respeito? [...] Procedei metodicamente [...] [Ibidem, III, 1]

O senador fala, ou os aristocratas:

> Nobres tribunos, é o único meio humano: a outra via é por demais sangrenta e levaria a resultados difíceis de prever. [Ibidem, III, 1]

Sicínio fala, ou os girondinos:

> Nobre Menênio, agi então como representante do povo. Meus amigos, abaixai vossas armas. [Ibidem, III, 1]

Bruto fala, ou os jacobinos: "Não volteis para vossas casas!" (ibidem, III, 1).

O povo, em *Coriolano*, é estúpido e ignaro, ele fede e recolhe nos campos de batalha farrapos nauseabundos. Os tribunos são pequenos, miseráveis e astutos; Coriolano é grande, nobre e corajoso. Mas o povo é Roma, e Coriolano é traidor da pátria.

> *Sicínio* › Que é a cidade, senão o povo?
> *Cidadãos* › É verdade! O povo é a cidade!
> *Bruto* › Pelo consentimento de todos, fomos instituídos magistrados da plebe!
> *Cidadãos* › Vós assim permanecereis! [Ibidem, III, 1]

Somente então começa a segunda parte do drama, cheia de veneno. A plebe expulsou Coriolano de Roma. Os patrícios poltrões o abandonaram. Roma não soube reconhecer sua coragem e sua nobreza. Roma mostrou-se vil.

> Desprezando por vossa causa esta cidade, viro assim minhas costas. Existe um mundo em qualquer outra parte. [Ibidem, III, 3]

"Existe um mundo em qualquer outra parte..." Mas o mundo de Shakespeare é denso e não comporta vazios. Há apenas os patrícios, a plebe e os inimigos de Roma. Coriolano só pode escolher no seio desse mundo em chamas. Coriolano não se dissolve no nada como um herói romântico, não pode escapar para o nada. As situações são historicamente determinadas, são independentes de Coriolano, ultrapassam-no. Coriolano irá juntar-se aos volscos. A história deu razão aos plebeus: o inimigo do povo tornou-se traidor de Roma. Nos três primeiros atos de *Coriolano* foi representado o drama nu das atitudes de classe. Poderíamos também chamá-lo o drama da necessidade histórica. Não havia discrepância entre a situação social e a ação ou a psicologia. Coriolano poderia não ter tido prenome, como não o têm os Primeiro, Segundo e Terceiro Cidadãos. Era apenas um general ambicioso que odiava o povo, e que se passara para o inimigo após ter tentado em vão assumir um poder ditatorial. Mas é somente a partir do momento em que Coriolano trai que o mundo deixa de ser unívoco e ordenado segundo um princípio único. A história já não é mais uma professora de moral leiga. As contradições do mundo tornam-se agora o tema da tragédia, e esse novo tema não é menos shakespeariano que o primeiro. Até o estilo muda: ele é sucessivamente grotesco, patético e sarcástico. Coriolano zomba de si mesmo e do mundo, como Hamlet em suas conversas com Polônio. Chega ao ponto de contar seus próprios sonhos. "O mundo está fora dos eixos", como no reino da Dinamarca.

> *Terceiro Criado* › Onde morais?
> *Coriolano* › Debaixo da abóbada.
> *Terceiro Criado* › Debaixo da abóbada?
> *Coriolano* › Sim.
> *Terceiro Criado* › Onde fica isso?
> *Coriolano* › Na cidade dos milhafres e dos corvos.
> *Terceiro Criado* › Na cidade dos milhafres e dos corvos? Que estupidez!... Então, morais também com as gralhas?
> *Coriolano* › Não, não sou servidor de teu amo. [Ibidem, IV, 5]

Coriolano não pode entrar na pele de um traidor. Ele não é determinado nem por sua situação, nem por sua existência social. Seu eu interior não se adapta a esse papel. A história deu razão à plebe, mas Shakespeare não dá razão à história, ou pelo menos não lhe dá definitivamente razão. A história mostrou-se mais forte que Coriolano, surpreendeu-o, levou-o a um impasse, fez dele um traidor por duas vezes. A história escarneceu de Coriolano, mas não conseguiu aniquilá-lo. No quarto e no quinto atos, Coriolano eleva-se acima de Roma e dos volscos, acima da plebe e dos patrícios. Seu fracasso é ao mesmo tempo uma vitória. Pelo menos uma vitória no sentido em que Conrad o entendia.

"Tem um gênio nobre demais para o mundo" [ibidem, III, 1], diz Menênio de Coriolano. Antes, o tribuno do povo, Bruto, lançara a Coriolano em pleno rosto: "Falais do povo como se fôsseis um deus para punir e não um homem fraco como ele" [ibidem, III, 1]. Essas duas frases, esses dois julgamentos são só aparentemente contraditórios. Coriolano despreza o mundo, pois o mundo é vil. Quer destruir o mundo e Roma, pois o mundo e Roma não merecem existir:

> Procurei despertar-lhe a estima pelos amigos particulares; respondeu-me que não podia perder tempo em retirá-los de um montão enorme de palha infecta e podre. Disse que era loucura, por causa de um ou dois pobres grãos, deixar de queimar um monturo que feria o olfato. [Ibidem, V, 1]

Coriolano opõe ao mundo seu sistema de valores absurdo. A derrota de Coriolano começou no momento em que, contra sua vontade, aceitou ir ao Fórum, mostrar suas cicatrizes e pedir votos. Isso é o que exigiam dele não apenas sua mãe, não apenas Menênio Agripa e os patrícios: também o povo e seus tribunos o exigiam. Eis o ponto em que se mostra a ironia dramática de Shakespeare: ambas as partes, mesmo em conflito e odiando-se mutuamente, exigiam de Coriolano um gesto de compromisso. Na súbita inversão dos valores que leva ao desfecho da tragédia, Coriolano é o único que rejeita gesto e compromisso, ou que tenta ao menos rejeitá-los: "Semelhante a um ator estúpido, esqueci agora minha parte [...]" [ibidem, V, 3].

Uma vez mais, o mundo mostrou-se mais forte que Coriolano. Bruto tinha razão: Coriolano é apenas um homem, cheio de fraquezas como todos. Coriolano quer destruir o mundo, pois o mundo desmente as leis da natureza. Mas, em nome dessas mesmas leis da natureza, sua mãe, sua mulher e seu filho o condenam. Ele próprio deve condenar-se. Ele sente que se deixou pegar, que caiu na emboscada que lhe armou o mundo cruel e verdadeiro. É a vítima de sua própria mitologia, de uma dialética demente das leis da natureza.[6]

> Mas afasta-te, afeição! Laços e privilégios da natureza, rompei-vos! Que a obstinação seja considerada virtude! [...] Sinto-me amolecer e não sou feito de barro mais forte do que os outros... Minha mãe se inclina, como se o Olimpo tivesse sido feito para inclinar-se suplicante na frente de um montículo de toupeira, e meu filho está com um aspecto de intercessão que faz a grande natureza gritar: "Não negues!". [Ibidem, V, 3]

Coriolano compreendeu que foi enganado na distribuição dos papéis. Ele queria desempenhar o papel de um deus vingador, mas no roteiro da história havia apenas o papel de um traidor. Não lhe resta senão destruir-se. Ele salvará Roma, a fim de confirmar sua própria nobreza, a fim de sair do papel que lhe foi imposto. Mas, ao salvar Roma, irá cometer uma nova traição. Será morto pelos volscos como um perjuro. A morte de Coriolano é ao mesmo tempo trágica e irônica. É trágica no mundo criado por Coriolano, em seu sistema de valores demente e absoluto. É irônica no mundo real. Aufídio, o chefe dos volscos, pronunciará o elogio da coragem e da nobreza de Coriolano, daquele que matou. Prestará a suprema homenagem aos restos mortais de Coriolano, como fez Augusto com o cadáver de Antônio, e Fortimbrás com o de Hamlet. Roma alegra-se e festeja a paz. Pela primeira vez, nesse drama sombrio repleto do choque de espadas e dos gritos da multidão, ouve-se música e o sol brilha.[7] *Coriolano* termina como *A visita da velha senhora* de Dürrenmatt. Anton Schill foi assassinado, os habitantes de Güllen sentem-se confortados e celebram alegremente a festa da justiça.

> As trombetas, as sacabuxas, os saltérios, os pífaros, os tamborins, os címbalos e os aplausos dos romanos fazem o sol dançar. Escutai! [Ibidem, V, 4]

Aqui está o espinho na carne desse drama que por muito tempo foi a causa de sua impopularidade. A imagem do mundo é rachada e sem homogeneidade. As contradições não são resolvidas e não há um sistema de valores comum ao povo e ao indivíduo. "Ele gosta de vosso povo; mas não lhe imponhais a obrigação de dormir com o povo", diz Menênio Agripa a Bruto, referindo-se a Coriolano. Não é verdade. Coriolano não amava o povo. Mas isso não significa um julgamento sobre Coriolano. Nessa frase condensa-se o drama amargo do humanismo do Renascimento. E não apenas do Renascimento.

PARTE II

Comédias

Titânia e a cabeça de asno

Voltem todos para Atenas sem haver conservado dos sucessos desta noite outra recordação senão o desagradável vexame de um sonho. [O sonho de uma noite de verão, IV, 1]

1

Os filólogos há muito descobriram a origem diabólica de Puck. Era simplesmente um dos nomes do diabo, usados — como o do lobisomem e o dos íncubos — para assustar mulheres e crianças. Os comentadores de Shakespeare também há muito apontaram as semelhanças entre Puck e Ariel,[1] a repetição das situações e mesmo dos problemas. Puck e Ariel lançam um feitiço sobre os que passeiam, levando-os a um mau caminho, e transformam-se em fogos-fátuos sobre os pântanos.

> Não extraviais os viajantes noturnos e acabais rindo do mal que causais? [Ibidem, II, 1]

Essa sempre foi a ocupação favorita de todos os diabos populares. Tanto Puck quanto Ariel entregam-se a ela com deleite. Ariel metamorfoseia-se em quimera e em harpia; não é ele que morde Calibã, pica-o, belisca-o ou ainda faz-lhe cócegas até enlouquecê-lo? George Lamming qualifica Ariel como um arquétipo do espião: "Ariel é a fonte de informação de Próspero; o espião típico, a encarnação — quando se faz carne — da polícia secreta, perfeita e inexplicável". Tornaremos a encontrá-lo mais adiante, ao mesmo tempo anjo, carrasco e agente provocador.[2]

Em apenas duas peças Shakespeare pôs monstros em cena: em *O sonho de uma noite de verão* e em *A tempestade*. *O sonho* é o anúncio de *A tempestade*, embora escrito noutra tonalidade, do mesmo modo que *Como gostais* é o anúncio de *Rei Lear*. Às vezes parece que Shakespeare só escreveu, em verdade, três ou quatro peças, contentando-se em repeti-las em todos os registros, assim como um tema musical é retomado em tom maior e menor — e isso até romper com todas as harmonias na música concreta de *Rei Lear*. A tempestade surpreende o rei Lear e leva-o à loucura nessa mesma floresta das Ardenas onde, pouco antes, em *Como gostais*, um outro soberano banido, um outro irmão exilado e outros amantes acalentavam a ilusão de que reencontrariam a liberdade, a segurança e a felicidade. Os soberanos no exílio são acompanhados de seu bufão. Em verdade, é sempre o mesmo bufão que os acompanha. Touchstone[3] sabe perfeitamente que a vida idílica da floresta das Ardenas é só uma ilusão, que não há fuga possível fora da crueldade do mundo e que, cedo ou tarde, teremos de enfrentar uma noite glacial "que fará de todos nós bufões e loucos".

A afinidade de Puck e Ariel não é importante apenas para a interpretação literária de *O sonho* e de *A tempestade*; ela talvez seja ainda mais essencial para sua realização cênica. Se Ariel, esse "espírito aéreo", é o diabo, então Próspero torna-se uma das encarnações de Fausto; como ele, é o mestre das forças da natureza e, como ele, perde no final. Talvez seja essa concepção que permitiria dar vida ao personagem de Próspero, conferir-lhe uma dimensão dramática, quando no palco ele parece quase sempre uma figura sem interesse. Ariel — que é o pensamento, a inteligência, e o diabo — jamais poderá então aparecer sob o aspecto de uma bailarina em malha rosa, sobrevoando o palco com asas de tule, antes de ser içado novamente com o auxílio de maquinismos.

Mas Puck igualmente deve mudar, se quisermos que tenha dentro dele uma faísca do futuro Ariel. Ele não pode mais contentar-se em ser o anão traquinas dos contos alemães para crianças ajuizadas, nem mesmo o duende

poético da fantasmagoria romântica. Quem sabe então o teatro consiga enfim mostrar sua dupla natureza: a do bravo Robim Bom Camarada e a do diabo inquietante chamado Hobgoblin. "Àqueles que vos chamam de Hobgoblin e de doce Puck", diz-lhe a fadinha [ibidem, II, 1]. Ela tem medo dele, fala-lhe num tom afável, procura cativá-lo. Puck, o diabrete familiar, assume então bruscamente a forma do Maligno:

> Ora em forma de cavalo, ora de cão, de porco, de urso sem cabeça, ou então de fogo, vou rinchar, latir, grunhir, rugir, queimar, como um cavalo, um cão, um porco, um urso e um fogo, cada um de sua vez. [Ibidem, III, 1]

Ariel, na recente encenação de *A tempestade* realizada em Stratford, é um rapaz silencioso de rosto pensativo. Nunca sorri. Na encenação do Teatro Popular de Nowa Huta, em 1959, ele tinha um duplo. Em *A tempestade* de Stratford, possui, para fazer-lhe companhia, nada menos que quatro sósias silenciosos. O diabo é sempre capaz de multiplicar-se. Os sósias usam máscaras que são a reprodução do rosto do primeiro Ariel.

> Na perturbação em que estavam, seus loucos terrores criaram um inimigo de cada objeto inanimado. Os abrolhos e espinhos rasgavam-lhes as vestes [...] [Ibidem, III, 2]

Não se trata aqui de Ariel em busca dos assassinos coroados na ilha de Próspero, mas do bravo Robim Bom Camarada que dispersa a tropa do honorável mestre Marmelo, que não fez mal a ninguém. Puck é um diabo e pode igualmente multiplicar-se com facilidade. Podemos imaginar uma encenação em que Puck seria acompanhado de diabos-sósias que fizessem o papel de espelhos. Puck, a exemplo de Ariel, é rápido como o pensamento: "Posso circundar a Terra em quarenta minutos" [ibidem, II, 1].

Shakespeare não estava muito enganado: o primeiro *sputnik* soviético fez a volta à Terra em 47 minutos. Para Puck, como para Ariel, o tempo e o espaço não existem. Puck é um ilusionista e um prestidigitador, como um Arlequim da *commedia dell'arte*. O Arlequim que nos mostrou, há alguns anos, o inesquecível Marcello Moretti em *Arlequim, servidor de dois amos*, representado pelo Piccolo Teatro de Milão. Ele tinha algo de um animal e de um fauno. Uma máscara de couro preto com buracos para os olhos e a boca dava a seu rosto uma expressão de gato ou de raposa. Mas, acima de tudo, ele era um diabo, como Puck. Multiplicava-se, desdobrava-se, triplicava-se, parecia não estar sujeito às leis ordinárias da gravidade, metamorfoseava-se e conseguia estar em vários lugares ao mesmo tempo. Enquanto cada personagem tem um repertório de gestos finitos, Arlequim conhece todos os gestos. Tem a inteligência do diabo, é o demônio do movimento. "Como! Vão representar uma peça? Serei espectador; talvez, um ator também, se achar motivo" [ibidem, III, 1].

Puck não é um palhaço. É simplesmente um ator, nada mais. É ele que, do mesmo modo que Ariel, puxa os cordões de todos os personagens. Ele libera os instintos e põe em marcha o mecanismo deste mundo. Põe em marcha e zomba dele ao mesmo tempo. Arlequim é inspirador e diretor, exatamente da mesma forma que Puck e Ariel são inspiradores e diretores do espetáculo idealizado respectivamente por Oberom e Próspero. Puck derramou nos olhos dos amantes um líquido mágico. Quando então o teatro nos mostrará finalmente um Puck que seja a combinação de um fauno, de um diabo e de um Arlequim?

2

Segundo a mais recente biografia de Shakespeare, escrita por A. L. Rowse, a primeira representação de *O sonho de uma noite de verão* teve lugar no velho palácio londrino dos Southampton, na esquina de Chancery Lane e de Holborn. Era uma espaçosa mansão em estilo gótico tardio, cheia de galerias e balcões dispostos em vários níveis, em torno de um pátio a céu aberto que dava para um jardim ideal para passeios. Seria difícil imaginar um cenário melhor para a verdadeira ação de *O sonho de uma noite de verão*. Já vai avançada a noite e os folguedos chegam ao fim. Todas as taças foram bebidas e as danças cessaram. Criados com lanternas mantêm-se ainda de guarda no pátio. Mas no jardim, ao lado, está escuro. Pelo portão passam lentamente casais abraçados. O vinho da Espanha era forte, os amantes adormeceram. Alguém se aproxima, o rapaz desperta; ele não vê a jovem que dorme a seu lado; esqueceu tudo, esqueceu até que deixou o baile em companhia dela. A pouca distância há uma outra jovem, basta estender o braço para tocá-la; ele já o estendeu, já corre atrás dela. Já odeia com a mesma força com que, uma hora atrás, sentia o desejo.

> Contente com Hérmia? Não, lamento os fastidiosos minutos que passei com ela. Não é Hérmia, mas Helena a quem amo. [Ibidem, II, 2]

Em Shakespeare, há sempre essa maravilhosa subitaneidade do amor. A fascinação existe desde o primeiro olhar; a asfixia, desde o primeiro contato das mãos. O amor abate-se como um gavião, o mundo deixa de existir, os amantes nada vêem que não seja eles. O amor, em Shakespeare, ocupa todo o ser, é encantamento e desejo de posse. Em *O sonho*, dessas paixões amorosas subsiste apenas a nudez do desejo:

> *Lisandro* › Havia perdido a razão quando lhe jurei amor.
> *Helena* › Não, tu a perdeste agora que a abandonas.
> *Lisandro* › Demétrio a ama e ele não te ama.
> *Demétrio* › *(Despertando.)* Ó Helena, deusa, ninfa, perfeita, divina! Com que, meu amor, compararei teus olhos? O cristal a teu lado é turvo. [Ibidem, III, 2]

O sonho é a mais erótica das peças de Shakespeare. E certamente em nenhuma de suas tragédias e comédias, com exceção de *Tróilo e Cressida*, o erotismo é tão brutal. As tradições teatrais da representação de *O sonho* são particularmente insuportáveis, quer se trate da versão clássica, com amantes em túnica grega e fundo de cenário feito de escadarias de mármore, ou da variante estilo ópera, com tule e personagens voando acima do palco. Há muito o teatro vem nos mostrando *O sonho* como o faria com um conto de Grimm, e certamente essa é a razão pela qual a violência, a brutalidade das situações e dos diálogos é totalmente diluída em cena.

> *Lisandro* › Vai enforcar-te, gata insuportável! Vil criatura, deixa-me ou te atiro para longe de mim como se arroja uma serpente!

> *Hérmia* › Por que te tornaste tão grosseiro? Que mudança é esta? Doce amor...
> *Lisandro* › Teu amor! Longe de mim, tártara escura, longe de mim! Longe de mim, repugnante droga! Vai-te, poção odiosa! [Ibidem, III, 2]

Os comentadores há muito observaram que nesse quarteto amoroso os amantes são quase impossíveis de distinguir. As mulheres não se diferenciam, em realidade, senão pelo corte e pela cor dos cabelos. Hérmia é talvez a única a possuir alguns traços individuais que permitam discernir nela uma versão mais antiga da Rosalina de *Trabalhos de amor perdidos*, e mais tarde da Rosalinda de *Como gostais*. Quanto aos jovens, não se diferenciam senão pelo nome. Falta a esses quatro personagens a precisão dos traços, a individualidade única que Shakespeare já havia alcançado mais de uma vez na época.

Os amantes são intercambiáveis. Seria esse seu propósito? Pois toda a ação dessa noite quente, tudo o que se passa durante essa *party* de embriaguez, percorre a latitude completa da troca de parceiros. Sempre tive a impressão de que em Shakespeare nada é deixado ao acaso. Puck vagueia pelo jardim à noite e encontra casais cujos parceiros se trocam numa estranha contradança. É Puck que constata: "Esta é a mulher, mas o homem não é o mesmo" [ibidem, III, 2].

Helena ama Demétrio, Demétrio ama Hérmia, Hérmia ama Lisandro. Helena persegue Demétrio, Demétrio persegue Hérmia. A seguir, Lisandro persegue Helena. Essa inversão mecânica dos desejos e essa permutação dos amantes não é apenas a base da intriga. A redução do personagem a simples parceiro amoroso parece o traço mais típico desse sonho cruel. E certamente o mais moderno. O parceiro não tem mais nome nem rosto. É apenas quem está mais próximo. Como em certas peças de Genet, não há aqui personagens bem definidos, há somente situações. Tudo torna-se ambivalente.

> *Hérmia* › [...] Por quê? Ai de mim! Que aconteceu contigo, meu amor? Não sou Hérmia? Não és Lisandro? Sou tão bela hoje quanto era ontem. [Ibidem, III, 2]

Hérmia está enganada. Pois em verdade não há Hérmia, como tampouco há Lisandro. Ou melhor, há duas Hérmias diferentes uma da outra e dois Lisandros diferentes. A Hérmia que dormiu ao lado de Lisandro e aquela com quem Lisandro não quer dormir. O Lisandro que dorme com Hérmia e o que quer escapar dela.

O sonho foi representado pela primeira vez como uma comédia de circunstância, de caráter quase privado, por ocasião de um casamento. Tratava-se com bastante certeza — a argumentação de Rowse nos parece muito convincente — das bodas da ilustre mãe do conde de Southampton. Se aconteceu realmente assim, o jovem conde deve ter participado dos preparativos do espetáculo e provavelmente desempenhou um papel, cercado de seus admiradores. Às bodas da mãe compareceram todos os amantes e todas as amantes do conde, seus amigos e amigas, todo o brilhante círculo mundano que Shakespeare, em companhia de Marlowe, freqüentara alguns anos antes. Imagino que entre os primeiros espectadores de *O sonho* estivesse igualmente a Dama Negra dos *Sonetos*.

> Só lhe peço um cativo e diminuto rapazinho para fazê-lo meu pajem. [Ibidem, II, 1]

Se *Trabalhos de amor perdidos*, comédia transparente sobre rapazes que resolvem abster-se de mulheres, é com razão considerada uma peça para iniciados, quão mais verdadeiro isso deve ser em relação a *O sonho*! No palco e na platéia todos se conheciam, cada alusão era imediatamente decifrada, as belas damas riam às gargalhadas, escondidas atrás do leque, os homens davam-se cotoveladas, os homossexuais cochichavam. "Dá-me esse menino e partirei contigo" [ibidem, II, 1].

Shakespeare não faz aparecer em cena o garoto que Titânia roubou de um príncipe indiano, para furor de Oberom. Mas várias vezes faz alusão a ele e insiste. No entanto, esse garoto é absolutamente inútil para a ação, e seria possível encontrar cem outras razões para a disputa e a briga do casal. Aparentemente, sua introdução era necessária a Shakespeare por outros motivos, exteriores ao drama. De resto, esse pequeno pajem oriental não é o único a ser inquietante. O comportamento de todos os personagens, não apenas dos simples mortais mas também dos reis e dos príncipes, é de uma rara liberdade: "[...] a fanfarrona Amazona, tua amante de botas, tua amante guerreira [...]" [ibidem, II, 1].

A rainha grega das Amazonas só há pouco deixou de ser a amante do rei dos elfos, e recentemente ainda Teseu tinha um caso amoroso com Titânia. Nada disso tem importância para a intriga, nem produz resultado algum; ao contrário, esses detalhes perturbam o quadro virtuoso e um tanto patético do casal de noivos, tal como é esboçado no primeiro e no quinto atos. Trata-se, com certeza, de alusões a personagens e a acontecimentos contemporâneos.

É certamente impossível decifrar as alusões e descobrir todas as chaves, grandes e pequenas, de *O sonho*. E nem mesmo é necessário. Como tampouco é essencial determinar de forma definitiva para que bodas Shakespeare escreveu às pressas e adaptou seu *O sonho de uma noite de verão*. Para o ator, o cenógrafo e o diretor, somente é indispensável compreender que *O sonho* era uma comédia de amor contemporânea. De amor e contemporânea. E também extremamente verídica, cheia de brutalidade e de violência. Depois de *Romeu e Julieta*, *O sonho* representava de certo modo a *Nouvelle Vague* no teatro da época.

As asas das fadas e as túnicas gregas são um acessório que nem mesmo é poético — são um disfarce de carnaval. É muito fácil imaginar que, por ocasião das bodas da nobre condessa, mãe de Southampton, ou de um outro casamento igualmente suntuoso, grandes folguedos fossem organizados. O baile seria em trajes de estilo e de fantasia. Nas cortes da Itália e posteriormente na Inglaterra, até a reação puritana, o baile mascarado era o divertimento favorito, sendo chamado *the impromptu masking*.

Mas eis que todos os salões se esvaziaram. O valente cavaleiro disfarçado de Oberom nórdico e sua comitiva de rapazes, vestidos com peles de animais e gorros ornados de chifres de veado, já partiram. Foram beber numa taverna às margens do Tâmisa. Os rapazes e garotas em túnicas gregas partiram ainda mais cedo. Titânia foi a última a sair, ela, cujo colar de pérolas rosa, grandes como ervilhas, provocou a admiração geral. Os alabardeiros dispersaram-se, as tochas resinosas acabaram por se consumir. De manhã cedo, após um sono encurtado, o dono da casa vai até o jardim. Sobre a relva macia dormem ainda casais estreitamente enlaçados: "Bom dia, amigos. Já passou o dia de São Valentim. Não é a partir de hoje que as aves deste bosque começam a acasalar-se?" [ibidem, IV, 1].

Hérmia é a primeira a despertar, embora tenha sido a última a dormir. Para ela, foi uma das noites mais loucas. Por duas vezes mudou de amante. Ela está cansada, mal consegue apoiar-se sobre as pernas:

> Nunca estive tão cansada; nunca tão aflita. Encharcada de orvalho e rasgada pelos abrolhos, não posso arrastar-me e ir mais além. Minhas pernas se negam a acompanhar meus desejos. [Ibidem, III, 2]

Está envergonhada. Ainda não percebe muito bem que já é dia. Ainda não é capaz de voltar ao real, estando em parte sob o poder da noite. Ela bebeu demais: "Parece-me que meus olhares divergem e que eu vejo em dobro" [ibidem, IV, 1].

Toda a cena do despertar matinal dos amantes é repleta dessa poesia brutal e amarga que, se estilizada, não importa como, o teatro destrói e mata.

3

As metáforas do amor, do erotismo e do sexo sofrem, em *O sonho*, transformações muito importantes. No início, elas são inteiramente tradicionais: a espada e a ferida, o orvalho e a chuva, o arco de Cupido e a flecha de ouro. O choque das duas espécies de imagens ocorre no monólogo de Helena, que é a coda da primeira cena do primeiro ato. Em realidade, trata-se do monólogo do autor, uma espécie de "canção" brechtiana durante a qual, pela primeira vez, é anunciado o tema filosófico de *O sonho*. Esse tema é Eros e Tânatos.

> O amor pode transformar as coisas baixas e vis em dignas, excelsas. O amor não enxerga com os olhos mas com a alma [...] [Ibidem, I, 1]

Este último verso é o mais difícil de interpretar e o mais inquietante em sua ambigüidade: "O amor não enxerga com os olhos mas com a alma". A "alma", o espírito, parece indicar aqui a imaginação e o desejo. O Amor que dispara o arco às cegas acaba de ser evocado nesse monólogo. Mas muito brevemente.

Pois a imagem é bem mais abstrata e penetra numa esfera completamente distinta de significações: "Asas sem olhos são emblema de pressa imprudente [...]" [ibidem, I, 1].

No monólogo de Helena, o Amor cego foi metamorfoseado numa força instintiva cega, numa Nikê* do instinto: "Asas sem olhos numa corrida sem memória". Essa imagem, Schopenhauer retirou-a evidentemente de *O sonho*. Mas a Nikê cega do desejo é ao mesmo tempo uma borboleta da noite. E eis que, a partir do monólogo de Helena, Shakespeare começa a introduzir, cada vez mais obstinadamente, seu erotismo de simbolismo animal. Faz isso de forma conseqüente, obstinada, quase obsessiva. As transformações das imagens não são aqui senão um abandono brutal da idealização do amor cara a um Petrarca.

É essa passagem pela bestialidade que nos parece ser o sonho de uma noite de verão, ou pelo menos é esse aspecto de *O sonho* que nos parece mais moderno e revelador. Tal é o tema principal que une as três intrigas independentes que Shakespeare conduz paralelamente. Titânia e Novelo viverão esse erotismo animal no sentido mais literal, visual mesmo. Mas o quarteto dos amantes penetrará igualmente na zona sombria do erotismo animal:

> *Helena* › [...] Sou vosso lebréu e quanto mais me baterdes, Demétrio, mais vos acariciarei. Tratai-me como vosso lebréu; desprezai-me, batei-me [...] [Ibidem, II, 1]

Ou ainda:

> Que lugar mais humilde em vosso amor posso mendigar, quando peço que me trateis como vosso cão? E, no entanto, é para mim um lugar altamente desejável. [Ibidem, II, 1]

Os galgos contidos pela guia, prontos a lançar-se sobre as pegadas da caça, ou então fazendo festa a seu dono, aparecem com freqüência nas tapeçarias de Flandres que representam cenas de caça. Era a maneira preferida de decorar as paredes dos palácios de reis e príncipes. Mas, aqui, é a jovem que se qualifica de galgo rastejando aos pés de seu dono. A metáfora é brutal, quase masoquista.

Seria bom, de resto, examinar mais de perto o bestiário a que recorre Shakespeare nessa peça. Sob a influência da tradição romântica, infelizmente perpetuada pela música de Mendelssohn, a floresta de *O sonho* nos aparece sempre como uma réplica da Arcádia, quando na verdade é antes uma floresta povoada de diabos e vampiros, onde feiticeiras e feiticeiros podem facilmente encontrar tudo o que precisam para suas práticas.

> Pintalgadas serpentes de língua bífida,
> Híspidos ouriços ver não vos deixeis;
> Camaleões e lacraus dano não causeis,
> Da rainha das fadas não vos acerqueis. [Ibidem, II, 2]

Para dormir, Titânia deita-se numa pradaria em meio a rosas selvagens, clematites, violetas e margaridas, mas a canção de ninar que lhe cantam as companheiras antes que adormeça parece um tanto assustadora. Depois das serpentes de língua bífida, dos ouriços espinhosos, dos morcegos e das salamandras, são enumerados sucessivamente as aranhas venenosas de longas patas, os escaravelhos e as lesmas. A canção de ninar não anuncia sonhos particularmente suaves.

O bestiário de *O sonho* não é deixado ao acaso. A pele seca de uma víbora, as aranhas esmagadas e reduzidas a pó, as cartilagens de morcegos acham-se em todas as farmacopéias da Idade Média e do Renascimento, a título de remédio contra a impotência sexual e as diversas doenças da mulher. Todos esses animais são viscosos ou peludos, de um contato repugnante; provocam quase sempre uma violenta aversão. Aversão que os manuais de psicanálise definem como sendo uma neurose de origem sexual. As serpentes, as lesmas, os morcegos e as aranhas figuram igualmente no bestiário favorito da teoria dos sonhos de Freud. É um sonho desse gênero que Oberom ordena a Puck produzir nos amantes: "[...] até que o sono, imagem da morte, ponha-lhes na fronte os pés de chumbo e as asas de morcego" [ibidem, III, 2].

A corte de Titânia compõe-se de Flor de Ervilha, Teia de Aranha, Falena e

---

* Nome grego da deusa da vitória. (N. T.)

Grão de Mostarda. No teatro, essa comitiva é quase sempre representada por pequenos espíritos alados, saltitando ou elevando-se no ar, ou pelo bailado de anões germanos. A sugestão é tão forte que é difícil livrar-se dela, mesmo quando se comenta o texto. No entanto, basta refletir sobre a escolha dos nomes: Flor de Ervilha, Teia de Aranha, Falena e Grão de Mostarda, para nos convencermos que eles pertencem à mesma farmácia de amor das feiticeiras.

Imagino a corte de Titânia composta de velhos e velhas babando, desdentados e trêmulos, que com risos reprimidos procuram um monstro para sua patroa.

> Então, o primeiro objeto que se lhe ofereça à vista — (seja um leão, um urso, um lobo ou um touro, um macaco travesso ou um atarefado mono) —, ela o perseguirá com a alma do amor [...] [Ibidem, II, 1]

Oberom prediz claramente que a punição de Titânia será deitar-se com um animal. E, mais uma vez, a escolha desses animais é muito característica, sobretudo quando Oberom reitera sua ameaça: "Seja onça, gato, urso, leopardo, javali de cerdas eriçadas [...]" [ibidem, II, 2].

Onça, gato, urso, leopardo ou javali selvagem — todos esses animais representam a lubricidade, e alguns deles desempenham um papel importante na demonologia sexual. Novelo é transformado em asno. Mas, no pesadelo dessa noite estival, o asno de modo nenhum é o símbolo da estupidez. Desde a Antigüidade até o Renascimento, sempre se atribuiu ao asno um excepcional vigor sexual, bem como o mais rijo e o mais comprido dos falos entre os quadrúpedes.

Vejo Titânia sob os traços de uma moça alta, magra e bonita, extremamente loura, de pernas e braços compridos, como uma dessas escandinavas de cabeleira quase branca que encontrei à noite, em Paris, na Rue de la Harpe ou de la Huchette, andando fortemente abraçadas a jovens africanos de rosto tão negro que mal se distinguiam da noite. "És tão sábio quanto belo" [ibidem, III, 1].

Costuma-se geralmente representar de modo humorístico as cenas entre Titânia e Novelo transformado em asno. Mas, se é possível falar aqui de humor, é apenas no sentido inglês da palavra, tratando-se antes do humor negro, cruel e escatológico, tão freqüente em Swift.

A frágil, sensível e lírica Titânia deseja um amor bestial. Puck e Oberom qualificaram de monstro Novelo metamorfoseado. É esse monstro que a doce Titânia atrai quase à força, quase com violência a seu leito. Era o amante que ela desejava, que havia sonhado. Mas nunca antes, mesmo em seu foro íntimo, ela admitira isso. O sonho a libera das interdições. O asno monstruoso é violado pela poética Titânia, que não cessa um instante de tagarelar a propósito de flores.

> *Titânia* › Parece-me que a lua olha com um olhar úmido; e quando ela chora, as mais pequeninas flores choram, e se lamentam de alguma virgindade violada. Encadeai a língua de meu bem-amado; conduzi-o em silêncio. [Ibidem, III, 1]

De todos os personagens do drama, Titânia é quem mais profundamente penetra na esfera sombria do sexo onde não há mais beleza e feiúra, mas somente fascinação e liberação. Helena já o havia anunciado na coda da primeira cena: "O amor pode transformar as coisas baixas e vis em dignas, excelsas" [ibidem, I, 1].

As cenas de amor entre Titânia e o asno devem parecer ao mesmo tempo irreais e verdadeiras, fascinantes e repugnantes. Provocar a admiração e a repulsa. Deveriam ser ao mesmo tempo estranhas e terríveis.

> Vem assentar-te neste leito de flores para que eu acaricie tuas faces encantadoras e para que eu coloque rosas almiscaradas em tua doce e lisa cabeça, e para que eu beije tuas belas e longas orelhas, minha inefável alegria! [Ibidem, IV, 1]

Chagall pintou Titânia acariciando o asno. Nesse quadro, o asno é triste, branco e muito terno. Penso que a Titânia shakespeariana que acaricia um monstro com cabeça de asno devia antes assemelhar-se às visões inquietantes de Bosch e ao grotesco desmedido dos surrealistas. E que somente o teatro moderno, esse teatro contemporâneo que fez a experiência da poética dos surrealistas, do absurdo e do canto brutal de Genet, é capaz, pela primeira vez, de nos mostrar essa cena. A escolha da inspiração pictórica tem aqui uma importância primordial. De todos os pintores, Goya é talvez o único cujas fantasias foram mais longe que as de Shakespeare, que penetrou mais fundo na zona sombria da bestialidade. Penso nos *Caprichos*.

4

Todos os homens são feios, têm um aspecto de coelho ou de camundongo, são corcundas ou anões; eles espiam, ou melhor, farejam moças altas com xale negro sobre os ombros. Vestidos compridos com a cintura muito alta descem até seus tornozelos. De vez em quando uma delas suspende a saia a fim de ajustar as ligas, mas mesmo ao fazer esse gesto vulgar ela não deixa de estar ausente a tudo que a cerca. Na maioria das vezes, as moças permanecem sentadas em cadeiras altas, numa pose rígida, desdenhosas e alheias. Mantêm-se como numa vitrine, exibindo seus encantos, afivelando as meias pretas, erguendo as nádegas, mostrando os seios redondos sob o corpete apertado. Desajeitados, homens narigudos passeiam em volta desses traseiros e dessas pernas. As devassas, de mantilha negra e com os longos cabelos presos por um pente de madrepérola, desdenhosas, mergulhadas na contemplação de si mesmas e infladas de orgulho, olham para o vazio, por trás do leque preto. Ao lado, sentadas ou andando, há mulheres velhas com o mesmo pente de madrepérola e o mesmo xale negro. As velhas perderam os dentes, e talvez por isso conservam a boca aberta num eterno sorriso mudo. As putas e as velhas assemelham-se. Quando examinamos esses desenhos mais atentamente, vemos que a semelhança não se deve ao acaso, que Goya deu deliberadamente a mesma feição às jovens esplêndidas e às velhas repulsivas, e parece tê-lo feito com agrado. O que há de odioso nos traços das jovens desdenhosas apenas se revela porque esses traços reaparecem na velhice. Somente então eles se tornam bestialidade, vulgaridade, feiúra.

Todos os desenhos são feitos com um leve creiom e as próprias manchas pretas adquirem uma tonalidade quente, como um camundongo cinzento. Pois aqui, em verdade, não apenas os homens e as velhas são camundongos, mas também todas essas jovens arrogantes e imóveis, magníficas e prostituídas, carnais e ausentes.

As mulheres são altas e elegantes; os homens, pequenos, só conseguem olhá-las, sentir seu cheiro; precisam erguer-se na ponta dos pés para poder mirar essas mulheres bem nos olhos. Goya foi certamente quem inspirou os desenhos de Bruno Schulz.[4] Homenzinhos escuros com cabeça de criança hidrópica contemplam perdidamente os calçados e os pés de mulheres gigantes. Os desenhos de Schulz têm o mesmo creiom suave, a mesma tonalidade quente de camundongo cinzento que os de Goya. São esses homens de cabeça grande, com chapéu-coco e sobrecasaca, que têm aqui aspecto de camundongos; desajeitados, corcundas ou disformes, fascinados quase até o orgasmo pela chinela que escapou do pé da giganta.

Todos caerán. Um pequeno arbusto seco, portando cachos de galinhas humanas com chapéus pretos de três pontas. Galinhas-putas, de asas pequenas, estufam o peito redondo e saltitam sobre as frágeis patas. Galos desajeitados de aspecto masculino as assediam, asas levantadas, saltitando ridiculamente sobre as patas igualmente finas. As putas-galinhas e os galos com faces medonhas de velhos estão pendurados no pequeno arbusto seco.

Ao pé da árvores, três mulheres. Duas jovens, com os seios saltando do corpete e compridas saias roçagantes, e uma mulher velha que junta as mãos como se estivesse a rezar, mas tendo ela também qualquer coisa de ave, apesar do focinho gigantesco formado pelo nariz e pelo queixo que se tocam. As jovens, exasperadas e agitadas, passam um cordão no traseiro de um frango cujo longo pescoço magro tem na extremidade uma cabeça de velho. Uma o segura pelas asas, como que se preparando para matá-lo, a outra se ocupa com a sovela junto ao traseiro. A velha reza, as jovens riem; esse riso bestial e sexual descompõe o rosto delas, dando-lhe o mesmo esgar que nos desenhos precedentes.

Ya van desplumados. Quatro mulheres, duas jovens e duas velhas, enxotam a vassouradas homenzinhos com aspecto de aves, de pernas frágeis e triste figura de corcundas. Uma vez mais, nessas mulheres de mantilha, descobrimos o eterno brilho perverso nos olhos, o mesmo sorriso malvado, o sinal, ou melhor, o anúncio da deformação próxima no ríctus dos lábios, nas faces contorcidas.

Os asnos. Uma tropa inteira de asnos. Com toucas de dormir, feios, presunçosos, sem nenhum traço de bondade, eles ensinam o abecedário a um jovem asno que boceja até quase desprender a mandíbula, com uma estupidez de homem e não de asno. Um grande corpo nu com cascos peludos, satisfeito consigo mesmo e mergulhado na beatitude, está confortavelmente sentado numa poltrona. Um macaco peludo toca para ele o bandolim — ou será um homem com expressão de macaco? — e dois criados escondidos atrás da poltrona riem e batem palmas. Um outro asno, vestido com uma longa sobrecasaca e calças que ultrapassam seus cascos, lê um livro que fala de asnos. Um asno-médico, adocicado e hipócrita, toma o pulso de um doente. Um asno branco e gigantesco, calmo e compreensivo, está diante de um quadro-negro no qual um macaco tenta desenhar. Camponeses exaustos e alquebrados carregam nas costas pesados asnos brancos, absolutamente repugnantes. Mas os camponeses também são repulsivos, por causa de sua feiúra. São ainda mais medonhos que os asnos brancos que se pavoneiam sobre seus lombos. Sobre um asno preto de boca imensa encarapitou-se, de pernas abertas, uma moça alta que, como sempre em Goya, parece desdenhosa e ausente; ela tem as coxas nuas e um pente enorme enfiado nos cabelos.

Goya — ou a bestialidade do erotismo. Tudo é peludo, tudo pertence à mesma noite. Tudo é contato, sucção, viscosidade. Os morcegos têm o ventre e o sexo de um homem ou de uma mulher. Às vezes, os seios pendentes de uma velha. Eles se lançam sobre as raparigas de nádegas arrebitadas, sobre velhas feiticeiras de dentes frouxos e nariz roído pela sífilis. Morcegos com focinho palpitante de raposa e sexo peludo de mulher esvoaçam em contradança sobre a cabeça de um jovem rapaz adormecido. Na segunda parte dessa série de desenhos, tudo é ainda mais bestial, peludo e característico do pesadelo. Às vezes, é mesmo difícil identificar essas criaturas metade animais, metade homens, com aspecto de gato, rato ou raposa. Nos últimos desenhos, os morcegos tornam-se obsessão: metamorfoseiam-se em súcubos e íncubos, têm a boca constantemente aberta num ríctus, uma expressão de imbecilidade na face, voam em círculos ou rastejam sobre suas patas pequenas, frágeis, peludas.

No começo do ciclo, os animais eram ainda o símbolo da estupidez, da avidez, da violência ou da devassidão, como nos apólogos da Idade Média ou do início do Renascimento. Depois, os animais parecem liberar-se desse simbolismo demasiado sumário — não representam mais homens, são simplesmente variantes animais da forma humana. Goya redescobre a zona de obscuridade na qual todas as formas — sejam as de um asno, sejam as da vaca ou do carneiro, do rato ou do morcego, da ratazana ou do gato, formas masculinas ou femininas, jovens ou velhas — se interpenetram e continuam a se contaminar, trocando sua pilosidade, a deformidade de suas bocas, de seus focinhos, suas orelhas pontudas, a fenda escura de seus sexos de mulher ou suas bocas desdentadas. Somente de vez em quando, em meio a esses morcegos machos e fêmeas com bigode de gato, focinho de raposa e ventre nu, aparecerão uma vez mais as putas ausentes, desdenhosas e carnais, de mantilha preta, saia comprida e cabelos cuidadosamente atados.

Eis que uma delas dança. Ergueu a perna vestida com meia preta e junta os braços em arco no alto da cabeça. Tem os olhos semicerrados. Não vê os morcegos que a importunam, que a farejam. Um deles, com a cabeça de um velho gato pelado, já conseguiu agarrar-se a seus cabelos. Outro, com a cabeçorra pendente de um anão, levantou sua saia comprida e olha. A moça dança. Um terceiro morcego, com a cabeça de um gato esfomeado e no cio, vem aninhar-se em seu peito. A moça não se defende, não os vê. Mas é para os morcegos que ela dança.

Titânia enlaçou a cabeça do asno e correu os dedos sobre seu casco peludo. Está muito pálida, jogou o xale sobre a relva, retirou o pente de madrepérola e soltou os cabelos. Os cascos do asno apertam-na cada vez com mais força. Ele acaba de pôr a cabeça sobre o peito dela. A cabeça do asno é pesada, é peluda. "Ela já havia colocado nas têmporas cabeludas de seu amante grinaldas de flores frescas e olorosas" [ibidem, IV, 1].

Titânia fechou os olhos. Ela sonha com a animalidade pura.

5

A noite já empalidece e a aurora se aproxima. Os amantes saíram agora da zona escura do amor animal. No final do terceiro ato, Puck canta uma canção irônica que é ao mesmo tempo uma coda para encerrar as experiências dessa noite:

> João terá sua Joana; nada acontecerá ao contrário; o homem recuperará sua égua, novamente, e tudo acabará bem. [Ibidem, III, 2]

Titânia desperta e vê a seu lado o monstro com cabeça de asno. Essa noite ela dormiu com ele. Mas agora é dia. Ela não lembra mais que o desejou. Já não se lembra de nada, já não quer mais lembrar.

> *Titânia* › Meu Oberom! Que visões tive! Parecia-me estar apaixonada por um burro!
> *Oberom* › Ali está vosso amor.
> *Titânia* › Como aconteceu isso? Oh! como seu rosto é repulsivo agora a meus olhos! [Ibidem, IV, 1]

Chegada a manhã, todos estão envergonhados: Demétrio e Hérmia, Lisandro e Helena. Mesmo Novelo. Também ele não quer admitir o sonho que teve:

> Tive um sonho... Todas as faculdades do homem não bastariam para dizer o que era esse sonho. Quem procurar explicá-lo não passa de um asno. Parecia-me ser... parecia-me que tinha... Porém, precisaria ser um louco completo para ter a pretensão de explicar o que me pareceu que tinha. [Ibidem, IV, 1]

Nos contrastes brutais entre a loucura amorosa que a noite libera e a censura do dia que ordena esquecer tudo isso, Shakespeare parece-me moderno e precursor no mais alto grau. "Somos feitos do mesmo material que os sonhos [...]" [*A tempestade*, IV, 1].

Ariel não é apenas um Puck mais abstrato de rosto triste e reflexivo — o tema filosófico de *O sonho* reaparecerá em *A tempestade*. Indiscutivelmente, há mais maturidade nesta última peça. Mas as respostas que Shakespeare oferece em *O sonho de uma noite de verão* me parecem mais unívocas, mais materialistas mesmo, permito-me dizer.

> O louco, o amoroso e o poeta são todos feitos de imaginação [...] [*O sonho de uma noite de verão*, V, 1]

A loucura durou toda uma noite de junho. Os amantes tiveram vergonha dessa noite e não querem falar dela, assim como não recordamos sonhos penosos. Mas essa noite os liberou de si mesmos. Em seus sonhos eles foram verdadeiros: "E tu, sono, que às vezes vens fechar os olhos da dor, rouba-me por algum tempo de minha própria companhia" [ibidem, III, 2].

A floresta é sempre em Shakespeare a representação da natureza. A fuga para a floresta das Ardenas é a fuga do mundo cruel onde o caminho para a coroa passa pelo crime, onde o irmão despoja da herança seu irmão, e onde o pai exige a morte da filha, se ela escolher um marido contrário à vontade dele. Mas a natureza não se reduz apenas à floresta. Ela é instinto — e os instintos estão dentro de nós, e são tão dementes quanto o mundo. "Os amorosos e os loucos têm cérebros ardentes [...]" [ibidem, V,1].

O tema do amor tornará ainda a aparecer sob a forma da velha tragédia de Píramo e Tisbe representada no final de *O sonho* pela trupe do mestre Marmelo. Os amantes estão separados por um muro, não podem se tocar, vêem-se apenas por uma fresta. Eles jamais se unirão. Um leão faminto vem ao lugar onde marcaram um encontro. Tisbe salva-se, tomada de pavor. Píramo encontra o manto dela manchado de sangue e enfia uma espada no próprio coração. Tisbe retorna, vê Píramo morto e mata-se com a mesma espada. O mundo é cruel para os verdadeiros amantes.

O mundo é louco, e louco é o amor. Nessa grande loucura da natureza e da história, os instantes de felicidade são raros: "[...] fugaz como uma sombra, breve como qualquer sonho, rápida como um relâmpago numa noite profunda [...]" [ibidem, I, 1].

Amarga Arcádia

— Amigos, que país é este?
— Ilíria, senhora. [Noite de Reis, I, 2]

1

De todas as obras de Shakespeare, os *Sonetos* e *A tempestade* sempre foram consideradas as mais pessoais. Mas o que quer dizer pessoais? Pode-se ver nelas um calendário cifrado e um conjunto de chaves biográficas, ou ainda um grande prólogo e um grande epílogo. Próspero foi identificado a Shakespeare e quiseram ver em *A tempestade* um adeus alegórico ao palco. *A tempestade* é, de fato, um acerto de contas e um adeus, mas num sentido bem mais complexo. Todos os temas shakespearianos ali retornam: na ilha de Próspero, o príncipe banido encontra o usurpador e a moça encontra o rapaz. Uma vez mais tudo recomeçará, mas eles serão mais sábios por experiência. Sim. No entanto, como a sabedoria é frágil!... Frágil como tudo. A esperança, em *A tempestade*, é amarga. E é apenas nesse sentido que *A tempestade* é uma chave para a biografia de Shakespeare. Uma parte desta. Seu epílogo. Os *Sonetos* são autobiográficos na mesma acepção. Eles constituem um prólogo.

Podemos decifrá-los como se fossem um drama. Eles comportam uma ação e heróis. A ação é feita de seqüências líricas que aos poucos evoluem para a tragédia. Há três heróis: um homem, um rapaz e uma mulher. Esses três personagens esgotam todas as formas de amor e passam por todas as suas etapas. Esgotam todas as possibilidades de traição e todas as suas formas. Todas as relações possíveis: o amor, a amizade, o ciúme. Passam pelo céu e pelo inferno. Mas a poética dos *Sonetos* não é petrarquiana; uma outra definição seria mais conveniente. Os heróis dos *Sonetos* passam pelo Éden e por Sodoma.

O quarto personagem desse drama é o tempo. O tempo que destrói e devora tudo. O tempo glutão, como uma gigantesca mandíbula, que tritura as obras do homem e o próprio homem.

> Ó Tempo, veloz espoliador das coisas criadas! Quantos reis, quantos seres aniquilaste! Quantas mudanças de estado e de circunstâncias sucederam-se, desde que pereceu aqui, neste recanto estreito e sinuoso, a forma maravilhosa deste peixe? Agora, destruída pelo tempo, ela jaz pacientemente neste espaço restrito, e com seus ossos despojados, expostos, tornou-se armação e suporte da montanha que se ergue acima dela.

Essa citação shakespeariana é extraída dos escritos de juventude de Leonardo da Vinci. "O tempo contamina tudo" — o tema retorna como um refrão incessante na poesia do Renascimento tardio e do Barroco. Mas para Leonardo, como para Shakespeare, a ação destruidora do tempo não é apenas uma figura de estilo, nem mesmo unicamente uma obsessão. O tempo é o primeiro ator de toda tragédia.

> [...] quando o Tempo estiver esquecido de si mesmo de tanto envelhecer, quando as gotas d'água tiverem gasto as pedras de Tróia, quando o cego olvido tiver devorado as cidades, e os estados poderosos, sem deixar sinais, tiverem voltado ao nada do pó [...] [*Tróilo e Cressida*, III, 2]

Esse é o monólogo de Cressida. Nenhuma peça de Shakespeare é tão próxima dos *Sonetos* por seus quadros amargos do fim inelutável do amor.[1]

> O tempo injurioso, com a pressa de um ladrão, empilha, não se sabe como, as riquezas que nos rouba. [Ibidem, IV, 4]

Esse é o monólogo de Tróilo. O tempo, "monstro enorme da ingratidão" [Ibidem, III, 3], esse "tempo injurioso" é, tanto em *Tróilo e Cressida* quanto nos *Sonetos*, contrário aos amantes. Ele destrói as cidades e os reinos, bem como o amor e a beleza, quebra os juramentos dos soberanos e as promessas dos amantes. "[...] o tempo e os azares sem conta/ Que às juras interpõe, que régias leis altera [...]" [Soneto CXV].

Invoquemos uma vez mais Leonardo da Vinci. Ele fala desse mesmo tempo voraz:

> Ó Tempo, consumidor de todas as coisas! Invejosa velhice que consome tudo aos poucos com o dente duro dos anos, em morte lenta! Helena, quando se olhava no espelho e via a marca das rugas que a idade inscrevera em seu rosto, perguntava-se, chorando, por que fora duas vezes raptada. Ó Tempo, consumidor de todas as coisas! Ó invejosa velhice pela qual tudo é consumido.

Nessas imagens de Leonardo, em realidade três tempos estão contidos. O tempo geológico, da Terra, dos oceanos e da erosão das montanhas; o tempo arqueológico, pois toda história acaba virando arqueologia: pirâmides, cidades destruídas, reinos dos quais subsiste apenas o nome; e enfim um último tempo, o tempo humano, em que o túmulo e o berço se aproximam e todos os rostos são mortais.

> Mas meu amor será tal qual agora estou
> Pela mão vingadora, esmagado, abismado,
> Do Tempo que seu sangue há de sugar e rugas
> Lhe sulcarão a fronte [...] [Soneto LXIII]

Podemos constantemente reencontrar em Shakespeare esses três tempos de Leonardo. Quando a terra é ensangüentada, o tempo humano volta a ser o tempo inumano da natureza. Glócester, cego, diz então adeus a Lear, enlouquecido: "Oh! fragmento arruinado da natureza! E assim esse vasto universo se reduzirá a nada" [*Rei Lear*, IV, 6].

Esses três tempos, misturados uns aos outros, são constantemente invocados nos *Sonetos*. E é justamente por isso que os *Sonetos* são um prólogo: "Não há nenhuma mão que seu pé vivo pare? / Quem o pode impedir de a beleza estragar?" [Soneto LXV].

O primeiro tema dos *Sonetos* é uma tentativa de salvar a beleza e o amor da ação destruidora do tempo. O filho não é somente o herdeiro, uma continuação — é a repetição do mesmo rosto, dos mesmos traços, uma suspensão literal do tempo: "Olha no teu espelho e dize ao rosto visto / Que já é tempo que outro rosto ele forme [...]" [Soneto III].

O amor tem o tempo por moldura, mas é dirigido contra o tempo. Ele quer a todo preço salvar alguma coisa, deter, deixar um vestígio. "E da foice do Tempo a defender-te apenas / Um filho a o enfrentar, quando vier buscar-te" [Soneto XII].

Nos *Sonetos* de Shakespeare, o amor é um jogo mortal em que o único verdadeiro adversário é a decomposição:

> Quando morto estiver, por mais tempo não chores
> Do que ressoará o monótono sino,
> Que a este mundo vil surdamente anuncia
> Que por vermes mais vis o seu pouso abandono. [Soneto LXXI]

A negação da morte física é o prolongamento da vida nos descendentes. A negação do aniquilamento e do esquecimento é a noção de glória, retomada da Antigüidade. O poema irá durar. Shakespeare fez dos *Sonetos* um *monumentum aere perennius*, "monumento mais durável que o bronze", como escreve Horácio nas *Odes*. "Serão teu monumento, após extintos serem/ Tumbas e capitéis de bronze dos tiranos" [Soneto CVII].

É muito característico do Renascimento reunir num mesmo verso o bronze e a tirania. As linhas negras dos versos, os signos traçados no papel e a frágil estrofe devem erguer-se contra a força do poder e do tempo. Devem assegurar a imortalidade, "Contra o ferro cruel da idade que destrói [...]" [Soneto LXXI].

Esse imperecível monumento edificado por Shakespeare provavelmente foi escrito para um jovem de olhos ligeiramente inclinados e cabelos louros cuidadosamente ondulados que lhe caíam sobre o ombro esquerdo. Esse rosto não possuía apenas uma perfeição feminina, mas também marcas muito nítidas de crueldade no desenho da boca e um desprezo no olhar, ausente, fixo.

Os *Sonetos* foram muito provavelmente dedicados ao conde de Southampton, cerca de dez anos mais moço que Shakespeare. Seu rosto, como o comprovam seus retratos, era quase a reprodução idêntica do de sua mãe.[2] Shakespeare tinha toda a razão de escrever: "Fiel espelho és de tua mãe e em ti / Revive o belo abril de sua primavera" [Soneto III].

O mais espantoso em Shakespeare é sempre essa mistura da exceção e da regra, do concreto e do universal.

Um homem, um rapaz e uma mulher. Mas os jovens amantes dos *Sonetos* não são, como num jogo de xadrez, conduzidos por figuras abstratas. Essa "obra mais durável que o bronze" foi escrita para um rapaz que era o herdeiro de uma grande família e de uma das maiores fortunas da Inglaterra. Os laços de amor e de amizade são trançados numa complicada trama entre o poeta e ator iniciante e o aristocrata afortunado. "[...] os humanos vejo a crescer como plantas, / Por imutável céu freados e incitados [...]" [Soneto XV].

Os *Sonetos* comportam dois sistemas de referências; como nos "metafísicos" ingleses Donne e Herbert, eles constituem um drama existencial em estado puro, mas estão ao mesmo tempo repletos até a borda de concretude histórica. Neles encontramos os céus mudos, as estações do ano, os quatro elementos, e o passo lento do cavalo que transporta o homem de idade que abandona seu amante infiel.

A obra deve não apenas salvar do esquecimento a beleza do rapaz efeminado. Essa urdidura de rimas visava tanto o patrocínio de um nobre quanto a eternidade. Era mais fácil obter esta última. O perfil do poeta rival — possivelmente Marlowe — transparece entre os versos. Eram muitos a disputar os favores do jovem conde.

A mistura do grande e do pequeno, da época e de todas as épocas, é tangível nos *Sonetos*. O tempo é elisabetano no relógio de Shakespeare, mas as horas soam para todos os amantes, e não apenas para o rapaz louro e a Dama Negra.

2

Os *Sonetos* de Shakespeare têm sua poética, sua erótica e sua metafísica. Os 126 primeiros sonetos são dedicados ao rapaz, os restantes à Dama Negra. A ação dramática consiste na dupla traição, a do rapaz e a da mulher. Esses dois se uniram. O homem não sabe por quem foi mais enganado, de quem deveria ter mais ciúme, quem aqui se vingou de quem. Ele suplica, exorta, ameaça, tenta convencer. Os dois últimos versos de cada soneto são endereçados diretamente ao destinatário. São quase falados. São uma interrogação teatral.

Os *Sonetos* são um prólogo também num outro sentido. Prólogo à erótica de Shakespeare, ou pelo menos à de suas comédias de juventude. O verdadeiro tema dos *Sonetos* é a escolha, ou melhor, a impossibilidade de escolha entre o rapaz e a mulher, a frágil fronteira entre a amizade e o amor, o fascínio exercido pela beleza, a universalidade do desejo que não pode ser contido nem limitado a um único sexo. Esse mesmo tema, com todas as suas variações, que vão do sério ao bufo, da ambigüidade e do idílio ponderado à zombaria e ao sarcasmo, reaparece em *Os dois fidalgos de Verona* e *Trabalhos de amor perdidos*, em *Como gostais* e *Noite de Reis*; é ele a corrente subterrânea de *O mercador de Veneza*; encontramo-lo na camaradagem amorosa entre Falstaff e o príncipe Henrique, na brutalidade com que o segundo repele o primeiro.

A ambigüidade, nos *Sonetos*, é ao mesmo tempo princípio da poética e da erótica. Comparados aos de Shakespeare, os sonetos de Petrarca parecem transparentes, como que talhados no cristal; mas, lidos depois dos de Shakespeare, dão a impressão de frieza, de artificialismo, de serem inventados. Neles, o belo e o bem são valores estáveis, jamais questionados; o conflito é entre o corpo e o espírito. Nos *Sonetos* de Shakespeare, essa divisão artificial entre o físico e o espiritual já está esbatida, o bem confunde-se com o mal, a beleza com a feiúra, o desejo com a repulsa, a paixão com o pudor. As polarizações aqui são outras, ao mesmo tempo mais barrocas e mais contemporâneas. A paixão examina-se ela própria, a hesitação é o alimento do gozo, o olhar não mata a paixão, mas o inflama ainda mais. O erotismo é nítido e preciso, aguçado pela observação e como que exacerbado pela análise.

> [...] se bem que se repastem
> De excesso a se fechar teus olhares famintos,
> Olha ainda o amanhã: o espírito de amor
> Não se deixa jamais sucumbir ao letargo.
> Que esse triste intervalo assemelhe-se ao mar
> Que se quebra na praia a que vem cada dia
> De noivos um casal, para que lhes pareça
> Mais doce o instante em que verão de volta o amor [...] [Soneto LVI]

O parceiro amoroso é aqui verdadeiro e inventado ao mesmo tempo; o olho disputa com o coração, o dia com a noite, o tato com a visão. O parceiro é carnal, mas também criado pela imaginação, transformado pelo desejo. O erotismo é discípulo da pintura do Renascimento e torna-se, por sua vez, a escola de uma nova sensibilidade:

> Desde que vos deixei, o meu olhar se oculta
> Em minha alma e ele, que de meus passos é guia,
> Partilha seu serviço, em parte enceguecido,
> E embora ver pareça extinto está deveras;
> Das imagens nenhuma ao coração transmite
> Das formas, aves, cor que ele possa captar;
> De seus mutáveis fins não participa o espírito:
> Sua própria visão não os pode reter;
> Pois a vista mais terna, ou mesmo a mais grosseira,
> Das graças a mais doce ou o mais feio ser,
> A montanha ou o mar, a noite ou luz, o corvo
> Ou a toutinegra têm para ele as feições vossas [...] [Soneto CXIII]

Dizem que Botticelli afirmava ser um desperdício de tempo imitar os espetáculos da natureza, quando basta lançar contra uma parede uma esponja embebida de tinta para que possamos perceber, nas manchas assim obtidas, as mais maravilhosas das paisagens. Leonardo da Vinci utilizava conscientemente o mesmo método como meio de despertar o espírito de invenção, e para suscitar descobertas pictóricas. Não lhe era necessário sequer lançar uma esponja. Ele escrevia:

> Se olhares certos muros com manchas sobrepostas e feitos de pedras de várias cores, e se tiveres de inventar alguma cena, poderás ver nesse muro a similitude de diversas paisagens, com seus montes, rios, rochas, árvores, grandes planícies, vales e colinas de diferentes aspectos; nele poderás ver batalhas e movimentos vivos de figuras, estranhas expressões faciais, vestimentas e mil outras coisas que reduzirás a uma boa forma integrada. Sucede com esses muros e pedras de cores variadas o mesmo que com o som dos sinos, cujas badaladas nos fazem pensar nos nomes e nas palavras que imaginamos.

Shakespeare passou por uma escola da imaginação muito parecida. E conhecia duas aplicações dela: a lírica e a sarcástica. A lírica encontra-se nos *Sonetos*. Em *Hamlet*, essa mesma escola da imaginação conduz a uma biliosa lição de oportunismo político:

> *Hamlet* › Estais vendo ali aquela nuvem que tem a forma de um camelo?
> *Polônio* › Pela missa! Parece realmente um camelo.
> *Hamlet* › Parece mais com uma fuinha.
> *Polônio* › Tem o dorso semelhante ao de uma fuinha.
> *Hamlet* › Ou ao de uma baleia?
> *Polônio* › Exatamente como o de uma baleia. [*Hamlet*, III, 2]

Podemos agora concluir a citação de Leonardo:

> Já vi nuvens e velhos muros que me proporcionaram belas e variadas invenções, e esses enganos, embora privados de perfeição na representação de qualquer detalhe, não careciam de perfeição em seu movimento e noutras ações.

Essa não é a primeira das surpreendentes convergências entre Leonardo e Shakespeare, convergências tanto mais estranhas quanto não se baseiam em nenhuma tradição direta, em nenhuma transmissão imediata, a não ser na forte influência exercida pelo *Quattrocento* italiano sobre a Inglaterra elisabetana. Essa influência era muito marcada na corte da rainha, e mais ainda nas faculdades de Oxford e de Cambridge, onde se estudavam as humanidades, bem como nos círculos de jovens aristocratas que gravitavam ao seu redor. Da Itália vinham a pintura, a música e a arquitetura, os cânones da linguagem e do estilo, novas teorias da ação cujo critério devia ser a eficácia, e um novo ideal da personalidade cujo critério era a harmonia. Uma nova filosofia e costumes novos. Marlowe repetia para quem quisesse ouvi-lo que somente os imbecis eram incapazes de apreciar como convém os rapazes e o tabaco. No círculo de Southampton e de seus amigos, os costumes começavam a assemelhar-se aos de Florença da época dos Médicis.

São conhecidas as violentas invectivas de Savonarola contra os sodomitas. Botticelli, Leonardo da Vinci e Michelangelo foram acusados de fazer amor com rapazes. As notas de Leonardo que falam de seus alunos e aprendizes são particularmente ambíguas, sobretudo quando se referem ao jovem chamado "Salai" — diabinho —, em relação ao qual ele era surpreendentemente generoso e indulgente:

> No primeiro ano: um manto, 2 liras; seis camisas, 4 liras; três gibões, 6 liras; quatro pares de calçados, 7 liras e 8 soldos; um traje forrado, 5 liras; 24 pares de sapatos, 6 liras e 5 soldos; um gorro, 1 lira; laço de cintura, 1 lira.

A atração de Leonardo pelos rapazes era muito provavelmente reprimida. Encontramos em suas notas as seguintes observações: "Quem não refreia a volúpia iguala-se aos animais". E noutra parte: "A paixão intelectual põe em fuga a sensualidade". Ele sabia muito acerca de erotismo. Escreveu: "Nosso corpo está sujeito ao céu, e o céu ao espírito". Mas escreveu também: "Se mantivesses teu corpo em harmonia com a virtude, teus desejos não seriam deste mundo". Os desenhos de Leonardo mais inquietantes, quase obsessivos, são os que representam um velho ou um homem na força da idade contemplando um rapaz de cabelos encaracolados e perfil grego.

O *Eros socraticus* não era apenas uma prática mais ou menos tolerada; era acima de tudo uma filosofia do amor, uma sanção estética e metafísica das formas mais diversas de amizade entre homens adultos e jovens. A Academia de Letras de Florença proclamava que o amor puro pelos rapazes era a forma mais elevada de afinidade das almas. Pico de la Mirandola e Marsilio Ficino compunham tratados sobre a homossexualidade espiritual, nos quais é às vezes difícil distinguir entre a comunhão das almas e a dos corpos. O jovem amigo de La Mirandola foi sepultado na mesma cripta de São Marcos onde repousam os restos de seu mestre. Ficino, quando redigia seus comentários refinados sobre o *Banquete* de Platão, identificou Fedro a seu amigo, cuja jovem beleza é enaltecida pelos convivas. As apologias do puro amor pelos rapazes eram de diversos tipos: hipócritas ou de perfeita boa-fé, mas sua metafísica era sempre a mesma.

> Cada um de nós é portanto a metade complementar de um homem que, cortado como o foi, assemelha-se a um linguado: um ser único do qual foram feitos dois. Assim, todos aqueles entre os homens que são um corte desse ser misto, justamente chamado andrógino, amam as mulheres, e é desse gênero que saíram, em sua maioria, os homens que enganam sua mulher; o mesmo vale para todas as mulheres que amam os homens, e desse gênero provêm as mulheres que enganam seu marido! Por outro lado, todas aquelas entre as mulheres que são um corte da mulher primitiva não dão grande atenção aos homens, voltando-se principalmente para as mulheres, e é desse grupo que provêm as tríbades. Todos aqueles, enfim, que são um corte de um macho originário buscam as metades masculinas [...] Mas esses, dizem, são simplesmente impudicos! Engano; não é por impudicícia que agem assim; como têm ousadia, virilidade e um aspecto masculino, eles se afeiçoam ao que se lhes assemelha [...] Os dois satisfazem-se de passar a vida juntos, como solteiros. Assim, portanto, de maneira geral, o indivíduo que tem esse caráter é levado tanto a amar um rapaz quanto a ter um amante, sempre afeiçoando-se ao que lhe é aparentado.

O fundamento filosófico da erótica socrática era o *Banquete* de Platão, do qual é citado o trecho acima; ou, mais exatamente, o velho mito que nele é contado sobre os primeiros homens que eram duplos; eles possuíam quatro braços e quatro pernas, dois rostos e dois sexos. Eram orgulhosos, blasfemavam contra os deuses; assim, para castigá-los, Zeus cortou-os em dois. Desde então, as partes separadas se buscam. O soneto XXXIX de Shakespeare termina com uma coda surpreendentemente platônica: "E se a desdobrar assim não ensinasses/ Aquele que aqui louvo e está longe daqui!".

Ficino escrevia que era possível reconhecer a família filosófica dos platônicos pelo "amor apaixonado que eles nutrem pela beleza física e espiritual das criaturas humanas". Leonardo da Vinci passou os últimos anos de sua vida no pequeno castelo de Cloux, perto de Amboise, na França. Segundo a tradição, Francisco I tinha o costume de ir visitá-lo. O jovem rei, ao voltar da caça, deixava sua matilha no pátio e reunia-se com Leonardo para falar de Platão. Os escritos de Ficino, nessa época, eram conhecidos na França e discutidos na Sorbonne. Em Oxford e Cambridge, escolas neoplatônicas surgiram no final do século XVI. Os amigos aristocráticos de Shakespeare podiam talvez não conhecer Ficino, mas seguramente haviam lido o *Banquete* de Platão:

> Assim, quando têm comércio com essa metade de si mesmos de que falo, o amante dos rapazes ou qualquer outra espécie de amante sentem-se maravilhosamente tomados por uma forte emoção de amizade, de afinidade, de amor, recusando-se a separarem-se um do outro, ainda que por pouco tempo. São esses que passam a vida inteira juntos, embora incapazes de exprimir o que desejam receber um do outro. Pois ninguém diria que é o simples gozo sensual, ninguém veria nisso o motivo do prazer que cada um deles sente em partilhar a vida do outro com tamanha devoção. Manifestamente, é uma outra coisa que a alma deles deseja, uma coisa que ela não consegue exprimir, um desejo cujo objeto, no entanto, ela adivinha e deixa entrever!

Mais de uma vez, os *Sonetos* de Shakespeare foram comparados aos poemas líricos de Michelangelo, que, igualmente, giram em torno de dois destinatários: um jovem e uma mulher. O drama da escolha é semelhante, mas a coloração do verso é mais sombria em Michelangelo; são mais violentas as passagens do carnal puro ao místico, do arrebatamento diante da beleza do rapaz — comparado ao sol, cujo brilho é o reflexo da beleza divina — à ascese e à resignação mais completas. Além isso, Michelangelo tentava conciliar platonismo e cristianismo. Os sentimentos que um rapaz desperta são isentos do pecado original; há neles a nostalgia da pureza perdida. O soneto *Non e sempre di colpa aspra e mortale* termina com seguintes tercetos:

> O amor de que falo aspira ao céu:
> é diferente do desejo das mulheres
> ao qual o sábio nunca entrega o coração.
>
> Um eleva-se ao céu, o outro tende à terra,
> um na alma se aloja, o outro nos sentidos
> e com seu arco mira o que é baixo e vil.

Shakespeare está bem mais próximo da terra, mas sua escolha entre o angélico e o diabólico, entre a zona de claridade e a zona de sombra, é a mesma que em Michelangelo:

> Dois amores eu tenho, um, conforto, outro angústia,
> Que, a fantasmas iguais, não cessam de assombrar-me:
> O bom anjo homem é de beleza sem par,
> O mau anjo, mulher de cara mal pintada.
> Para em breve levar-me ao orco esse demônio
> Feminino, afastar tenta meu anjo bom,
> Querendo converter meu santo num demônio,
> Com orgulho infernal a tentar-lhe a pureza. [Soneto CXLIV]

Aos costumes e à mascarada amorosa correspondia uma metafísica platônica interpretada de maneira um tanto especiosa. O *Eros socraticus* implicava padrões de beleza e do nu, daqueles nus de rapazes que fizeram a celebridade da Florença dos Médicis. Verrocchio foi o primeiro a criar o modelo da "menina-rapaz" que devia servir para representar os anjos. Os anjos eram assexuados, embora fossem vistos por alguns teólogos mais sofisticados como seres andróginos. O "rapaz-menina" de Verrocchio, triste efebo de beleza inquietante e ambígua, reunia os encantos dos dois sexos. Como no Soneto XX de Shakespeare: "Teu rosto é de mulher, que a Natura pintou,/ Tu, que da paixão minha és o amado e a amada [...]" [Soneto XX].

As moças, por sua vez, tornam-se parecidas com rapazes. As mulheres-anjos de Botticelli, que cercam a Madona, ou as ninfas do cortejo da Primavera, têm os quadris estreitos, o porte muito alto, os seios pequenos. Flora se parece a um rapagão louro disfarçado para um desfile de carnaval, vestido com um véu transparente e floreado, com cabelos soltos e encaracolados. Seu rosto triste, triangular, é ainda gótico em alguns traços, parece envergonhado de participar dessa mascarada. Desvia o olhar à visão das meninas, tentador e tentado, presente e ausente. Sorri com o canto dos lábios, mas seu sorriso parece um esgar.

No afresco de Signorelli em Orvieto, que representa a ressurreição dos mortos, não é mais possível distinguir os rapazes das meninas. Eles têm os mesmos cabelos flutuando livremente sobre os ombros, a mesma silhueta esguia, traços não definidos que são ainda uma promessa, as pernas compridas de rapazes que cresceram muito depressa, os ombros arredondados e as mãos finas das mulheres. Os "rapazes-meninas" são tristes e se enlaçam ternamente.

Os três Davis florentinos, de Donatello, Verrocchio e Michelangelo, nos permitem acompanhar as transformações do nu masculino e do modelo do efebo. São cada vez menores, cada vez mais tensos e efeminados. O último deles, o Davi de Michelangelo, curva-se, inclina a cabeça, levanta levemente a perna direita. Tem o braço dobrado, o cotovelo erguido, a palma da mão apoiada sobre a nuca. Ele alisa os cabelos. É ao mesmo tempo um gesto de coquetismo e de defesa, não um gesto de rapaz. Os olhos estão semicerrados, os lábios ligeiramente entreabertos; como se ele emergisse de um sonho, como se o mundo, para ele, recém começasse a existir. Para quem o olha de costas, ou mesmo de perfil, ele parece uma moça de pernas um pouco grossas, que ainda não se metamorfoseou em mulher. O Davi bíblico transformou-se em Apolo.[3] Shakespeare, nos *Sonetos*, propõe o mesmo modelo do efebo:

> Ver então poderia o que esse mundo antigo
> Dizia da obra-prima esplêndida que és,
> Se dos anos o ciclo idêntico te encontra
> Ou qual de nós, ou ele, é melhor quinhoado:

> O espírito de outrora, estou certo, teceu
> Louvores de exceção a piores sujeitos. [Soneto LIX]

Mesmo nas figuras de titãs e gigantes esculpidas por Michelangelo, estamos quase sempre diante de uma mistura de elementos. Nesses torsos atléticos, há como que um bater de asas da feminilidade. Os titãs têm cabeças pequenas com traços finos, os corpos imensos são dotados de braços e pernas esbeltos de mulheres. Como se a matéria do corpo humano não estivesse inteiramente organizada e pudesse associar à vontade o masculino e o feminino. O Davi-Apolo de Florença é um "rapaz-menina", mas encontramos também em Michelangelo a mistura da feminilidade desenvolvida e da virilidade na força da idade. Os corpos dos rapazes, das meninas, dos homens, das mulheres e dos velhos se confundem. A *Aurora* e a *Noite* dos túmulos dos Médicis têm os seios muito afastados. No entanto, basta afastar-se, abarcar com os olhos apenas a cabeça ou as pernas, cobrir com a mão determinada parte do torso ou do ventre, para que a *Noite* e a *Aurora* se transformem em estátuas da virilidade triste, ambas com o mesmo rosto contraído de dor, o mesmo perfil grego e o mesmo nariz reto. Os escravos agonizantes têm corpos suaves e fluidos de mulheres, seus grilhões parecem uma faixa cobrindo seios quase desenvolvidos. A virilidade e a feminilidade, a dor e o prazer, a morte e o orgasmo foram reunidos num único corpo que se contorce no mesmo espasmo.

Nas estátuas da capela Médicis, esses elementos são unidos pela dor; na Sistina, os sexos confundem-se no arrebatamento, na exaltação, na alegria. Os *putti* e os *ignudi* enquadram não emblemas, mas gigantescas figuras de patriarcas. Todos têm sempre os mesmos olhos amendoados, os mesmos cabelos cacheados e uma faixa sobre a testa. Apertam-se uns contra os outros, enlaçam-se, brincam. Sempre estão aos pares, mas o sexo que lhes é atribuído parece depender unicamente de um capricho — homem ou mulher. Os querubins musculosos de Michelangelo são pequenos faunos nos quais tudo é redondez e promessa. Novos contrários foram unidos: o pudor e o gozo, a inocência e a consciência. Essas crianças são eroticamente adultas e conscientes de suas carícias.

Ainda mais ambíguo é o Baco florentino de Michelangelo: desenvolto e orgulhoso de sua beleza de andrógino, é sensual e convida ao prazer, foge e se entrega.

Shakespeare sofria o encanto dessa mesma tradição antiga. Ele a invoca conscientemente e várias vezes nos *Sonetos*: "E toda essa beleza a ornar de Helena a fronte/ Ainda pinta a ti, vestido à moda grega" [Soneto LIII].

Às vezes parece que Leonardo da Vinci só pintou alguns rostos. Na maioria das vezes, ele repete o seu próprio, o da juventude, dado ao arcanjo Miguel. Santa Ana e são João Batista, Leda e Baco têm a mesma boca com comissuras erguidas, a mesma testa alta, pálpebras grossas e um nariz reto e comprido. A mesma expressão de seriedade e tristeza, o mesmo sorriso... Com a única diferença de que em santa Ana esse sorriso é quase imperceptível, e é de desprezo em Leda, e ambíguo em são João. "Para que João Batista sorrisse ainda uma vez, Senhor,/ eu dançaria ainda melhor que os serafins..."[4]

O sorriso de são João inquietava bem mais Apollinaire que o da Gioconda. O são João de Leonardo da Vinci não é um efebo, tem os ombros largos e o peito claramente desenhado. O são João de Leonardo é um homem, mas em todas as cópias, no Palazzo Rosso de Gênova, em Paris e na Basiléia, ele imperceptivelmente se transforma numa mulher com traços fatigados de velha cortesã, que retém com a mão esquerda um tecido a fim de ocultar, num gesto de coquetismo, a ponta do seio. Esse são João já se parece com Leda. Ele anuncia Baco, cujo caráter andrógino, herança da Antigüidade, é intencional e completo.

> A tua substância é igual, de que afinal és feito,
> Que se contêm em ti milhões de estranhas sombras?
> Visto que cada um uma só sombra tem,
> Tu que apenas és um todas em ti encarnas. [Ibidem]

Os *Sonetos* são um prólogo dramático por uma terceira razão. A Dama Negra se metamorfoseará aos poucos na Júlia de *Dois fidalgos de Verona* e na Rosalina de *Trabalhos de amor perdidos*, para depois servir de modelo à sensual e amarga Hérmia de *O sonho de uma noite de verão*. Iremos reencontrá-la sob os traços de Cressida, pura e perjura, terna e sarcástica. Talvez tenha sido dela que a Rosalinda de *Como gostais* herdou sua temeridade, e a determinação que possui Viola em sua exaltação amorosa na *Noite de Reis*: "Sou todas as filhas da casa de meu pai e, também, todos os irmãos" [*Noite de Reis*, II, 4].

3

A *Noite de Reis* começa com uma fuga lírica acompanhada de orquestra:

> Se a música for alimento para o amor, continuai tocando, de tal modo que, ouvindo-a em excesso, possa saciar o apetite, adoecer e assim morrer. Novamente aquele trecho que tem uma cadência lânguida! [Ibidem, I, 1]

A exposição dá a impressão de uma corda que estala ou se rompe. É semelhante a uma abertura em que os instrumentos estariam misturados. Desde a primeira cena, a música e o lirismo estão em dissonância. A orquestra parou, começa de novo. Em vão: "Basta! Parai de tocar! Já não está tão agradável quanto até agora" [ibidem, I, 1].

Os desejos estão famintos, mas sufocam-se com seu próprio apetite. O monólogo do duque tem o estilo e o ritmo que os *Sonetos* nos tornaram familiares. O estilo é refinado, a cadência autêntica. Há tensão e inquietude nele. O amor é uma entrada na zona do risco e da incerteza; aqui, tudo é possível: "[...] tão cheia de caprichos é a paixão, essa fantasia suprema [...]" [ibidem, I, 1]. Essa precipitação de imagens também nos é conhecida dos *Sonetos*. A fuga lírica interrompe-se tão bruscamente quanto a música. O diálogo torna-se brutal e desenrola-se a toda a velocidade:

> *Cúrio* › Ides caçar, senhor?
> *Duque* › Caçar o quê, Cúrio?
> *Cúrio* › Cervo. [Ibidem, I, 1]

Desde os primeiros versos, tudo, na *Noite de Reis*, tem significados múltiplos. É Olívia a caça, mas é o caçador que é pego. O cervo-Acteão é o próprio duque. E, mais uma vez, uma frase que diríamos tirada dos *Sonetos*: "[...] e meus desejos, desde então, me perseguem, como cães ferozes e cruéis" [ibidem, I, 1].

Dentro de um instante, no litoral marinho dessa mesma Ilíria, Viola e o Capitão serão lançados à costa. Em poucas linhas, Shakespeare conta a história da irmã que perdeu o irmão gêmeo num naufrágio. A intriga é um pretexto. O tema da peça é o disfarce. Viola, para ser admitida no serviço do duque, deve fingir ser um rapaz. As meninas se disfarçam de rapazes nos contos, nas lendas e no folclore de todos os povos, nos poemas líricos e épicos, desde Homero até nossos dias.[5] Elas dissimulam seu sexo sob a couraça a fim de combater na guerra, sob o capuz de monge a fim de entrar no convento; vestem roupas de estudante a fim de se inscrever na universidade. A Idade Média conhece o disfarce heróico e o litúrgico. O Renascimento se compraz no disfarce amoroso. Este aparece tanto na comédia italiana quanto nas coletâneas de novelas onde Shakespeare ia buscar a trama e os temas de suas comédias. O disfarce tinha sua justificação nos costumes: as moças não podiam viajar sozinhas, não era mesmo aconselhável que andassem sozinhas à noite pelas ruas das cidades italianas. Tinha também sua justificação teatral: ao criar de saída um qüiproquó, facilitava a intriga, fornecia imediatamente uma situação de farsa. "Vou entrar para o serviço do duque e tu me apresentarás como se eu fora um eunuco" [ibidem, I, 2].

O disfarce era uma coisa usual. Mas, na primeira cena entre Viola e o Capitão, a brutalidade das expressões impressiona imediatamente. Na primeira versão da comédia, dizem os especialistas, Viola devia cantar os versos mais tarde transferidos ao bufão, e por isso o Capitão apresenta-a ao duque como sendo um *castrato* italiano. Mesmo com essa correção, porém, há em tal proposta algo de chocante. Uma jovem vai transformar-se em eunuco... Como se um vento de horror passasse subitamente a soprar. Isso, como tudo em Shakespeare, é intencional. As mesmas palavras serão repetidas, com mais insistência ainda: "Sede eunuco do duque e eu vosso mudo. Que eu fique cego se minha língua se tornar indiscreta" [ibidem, I, 2].

O disfarce era uma coisa banal, mas aqui, em *Noite de Reis*, ele tem algo de irritante. A moça disfarça-se de rapaz, mas antes — não é verdade? — o rapaz havia se disfarçado de moça. No palco elisabetano, os papéis de mulher eram representados por rapazes. Era uma imposição, como os historiadores do teatro sabem perfeitamente. Os papéis de mulher, nos dramas de Shakespeare, são claramente mais curtos que os de homem. Shakespeare tinha plena consciência das possibilidades dramáticas dos rapazes e de suas limitações. Eles podiam desempenhar um papel de uma jovem, com um pouco mais de dificuldade o de uma mulher velha. Mas como poderia um rapaz mostrar uma mulher em plena maturidade? Em todo o teatro de Shakespeare, mais, em todo o teatro elisabetano, há pouquíssimos papéis desse gênero. Lady Macbeth e Cleópatra atingiram sua maturidade sexual. Mas seus papéis são curtos, adaptados às possibilidades de um rapaz. Todas as atrizes que desempenharam Cleópatra ou lady Macbeth sabem disso. Há pouca substância nesses papéis, como se páginas inteiras tivessem sido arrancadas — estão cheios de buracos. Shakespeare tinha medo de mostrar Cleópatra em cenas de amor — preferia relatá-las. Falou dos encantos físicos dela, mas não quis mostrá-los. Entre Macbeth e sua mulher as questões de sexo não são claramente explicitadas; para eles o leito é uma terra queimada; ou então, nesse casal, é o homem que é a mulher. Em *Macbeth*, em *Antônio e Cleópatra*, vemos como Shakespeare debatia-se com as limitações inerentes aos atores. Mas, por duas vezes, pelo menos, Shakespeare fez dessas limitações o tema e o instrumento teatral de sua comédia. *Noite de Reis* e *Como gostais* foram escritas para um teatro em que rapazes desempenham papéis femininos. O disfarce aqui é duplo, como em dois níveis: o rapaz disfarça-se em moça, que se disfarça em rapaz.

> É uma beleza muito bem matizada, cujo vermelho e branco a própria mão da Natureza, suave e sábia, colocou. Senhora, sois a mais cruel das mulheres levando para a tumba tantos encantos, sem deixar uma cópia para o mundo. [Ibidem, I, 5]

Essa passagem foi comparada aos *Sonetos*. Uma vez mais, reaparecem em *Noite de Reis* o mesmo estilo e a mesma cadência. Até as palavras são semelhantes: "Emblema seu te fez, desejando por ti/ Reproduzido vê-lo e não vê-lo extinguir-se" [Soneto XI].

O homem dirigia essa súplica ao rapaz que era ao mesmo tempo seu amante e seu protetor. Em *Noite de Reis*, é o pajem do duque que diz isso a Olívia — uma moça disfarçada de rapaz a um rapaz disfarçado de moça. Mas a própria moça disfarçada de rapaz é um rapaz disfarçado de moça.

> — Amigos, que país é este?
> — Ilíria, senhora. [*Noite de Reis*, I, 2]

Estamos sempre na Ilíria. Nesse país, a ambigüidade é o princípio tanto do amor quanto da comédia. Pois, em verdade, Viola não é nem um rapaz, nem uma moça. Viola-Cesário é o "rapaz-menina" dos *Sonetos*. Eis aí o instrumento para o qual foi escrita a música de *Noite de Reis*. Viola é simultaneamente efebo e andrógino.

> Podes estar certo, prezado mancebo. Seria caluniar teus verdes anos dizer que és um homem. Os lábios de Diana não são mais suaves e rubros. Tua voz delicada é como se fora do órgão de uma donzela, de tom agudo e claro, e toda sua semelhança é de uma mulher. [Ibidem, I, 4]

O duque Orsino, Viola, Olívia não são propriamente personagens; são vazios e apenas o amor os preenche. Não podemos separá-los uns dos outros, não têm existência independente. Vivem somente de suas relações mútuas e somente por elas. Estão contaminados pelo amor e contaminam-se entre si. O duque ama Olívia, Olívia ama Cesário, Cesário ama o duque. É o que se passa na superfície do diálogo, no nível mais elevado da mascarada shakespeariana. O homem, o rapaz, a mulher — o amor e suas três faces, como nos *Sonetos*. Esse é o tema da Ilíria. O personagem principal, aqui, é o duque; ele encarna o *Eros socraticus*:

> Mulher alguma saberia suportar os golpes de uma paixão tão forte como a que o amor colocou em meu coração. Não existe coração feminino capaz de resistir-lhe. Não são tão grandes assim. Ah! Seu amor pode passar por apetite, no qual não entra o sentimento, mas o paladar [...] [Ibidem, II, 4]

E um pouco mais adiante, na mesma explosão:

> Não faças comparações entre o amor que por mim possa sentir qualquer mulher e o que sinto por Olívia. [Ibidem, II, 4]

Na Ilíria, todos falam do amor em versos. Em versos nobres, às vezes um pouco forçados. O drama verdadeiro desenrola-se no subsolo dessa retórica de corte. Às vezes, simplesmente, o ritmo será quebrado e um grito irromperá na superfície, como a exclamação de Olívia após a primeira partida de Cesário: "Até mesmo tão rapidamente alguém pode apanhar a praga?" [ibidem, I, 5].

A mesma exclamação poderia partir do duque ou de Viola. Todos os personagens têm algo, aqui, do rapaz louro ou da Dama Negra. Todos são dotados de um amargo conhecimento do amor. O amor, na Ilíria, é violento e impaciente, não poderia ser satisfeito nem retribuído.

> Como homem minha condição é desesperadora em razão do amor que sinto pelo duque. Como mulher, pobre de mim, que tristes suspiros não soltará a pobre Olívia por minha causa! [Ibidem, II, 2]

Como nos *Sonetos*, três seres esgotam todas as formas do amor. Olívia ama Cesário, Cesário ama o duque, o duque ama Olívia. Mas Cesário, não esqueçamos, é Viola. No nível médio da mascarada shakespeariana, Olívia ama Viola, Viola ama o duque, o duque ama Olívia. O triângulo sofreu uma nova transformação: agora há um homem e duas mulheres, ou melhor, um homem, uma moça e uma mulher.

> Como se arranjará tudo isto? Meu amo lhe dedica verdadeira adoração e eu, pobre monstro, amo-o em demasia. Ela, enganada, ama-me da mesma maneira. [Ibidem, II, 2]

Para Olívia, Viola é um rapaz efeminado; para o duque, uma moça arrapazada. O andrógino shakespeariano representa o rapaz para Olívia e a moça para o duque. Pela terceira vez, o mesmo triângulo sofre uma transformação. Agora, Olívia e o duque estão simultaneamente apaixonados por Cesário-Viola, o rapaz-menina. A Ilíria é o país do delírio amoroso. Prenomes e nomes de

lugares têm, com freqüência em Shakespeare, a qualidade de associações de idéias camufladas. O círculo se fechou, mas temos aí um círculo vicioso. Em todas as metamorfoses do disfarce, em todos os seus níveis, estes três — Olívia, Viola e o duque — perseguem-se e não se conseguem alcançar. Como os cavalinhos de um carrossel, para usar a expressão de Sartre. Viola-Cesário gira sem parar entre Olívia e o duque.

O aparecimento de Sebastião não modifica nada, em realidade. Sebastião é um personagem da intriga da peça, mas não participa do verdadeiro drama do amor. Provém diretamente da novela italiana e foi adotado por Shakespeare para que a comédia pudesse ter um desfecho. Porém, mesmo para as peripécias desse personagem convencional, Shakespeare não renuncia à ambigüidade. Na Ilíria, a aura da inversão apodera-se de todos: "Não podia ficar atrás de vós. Meu desejo, mais agudo que o aço afiado, impelia-me para a frente" [ibidem, III, 3].

Antônio, o outro capitão do navio, está apaixonado por Sebastião. Ele o salvou do naufrágio e o acompanha agora em suas aventuras, seguindo-o por toda a Ilíria. É fiel e corajoso, mas ao mesmo tempo ridículo e vulgar. Tinha que ser alto e gordo, muito parecido com o primeiro capitão, aquele que acompanhava Viola. Shakespeare retoma com freqüência no tom bufo o tema inicialmente tratado num tom sério ou lírico. Sebastião é o gêmeo e o sósia de Viola. Se Viola tivesse sido um rapaz, Sebastião deveria ter sido uma moça. Agora, um gigante barbudo persegue por toda a Ilíria um rapaz efeminado. Eis aí a penúltima das metamorfoses de *Noite de Reis*.

O aparecimento de Sebastião não dissipa a ambigüidade fundamental das situações amorosas na Ilíria; tenderia, antes, a aprofundá-la ainda mais. Quem, aqui, foi enganado? Olívia ou o duque? A quem as aparências lograram? O que significa essa comédia de erros? O desejo pertence à ordem da natureza ou à ordem do amor? O amor é louco. Mas e a natureza? Pode a natureza ser louca, insensata? Olívia apaixonou-se por Cesário, e viu-se que Cesário não era senão Viola. Mas eis que agora Viola transformou-se em Sebastião: "Se assim são as coisas, senhora, cometestes um engano; mas a natureza só obedeceu ao próprio instinto" [ibidem, V, 1].

O rapaz apaixonou-se pelo duque, o rapaz era uma moça disfarçada. Nada é obstáculo a um segundo casamento:

> Vosso dono vos liberta e em pagamento dos serviços que prestastes, serviços tão acima da debilidade de vosso sexo [...] sereis a senhora de vosso senhor. [Ibidem, v, 1]

A comédia acabou. É *Noite de Reis* ou *O que quiserdes*. Que desejais: um rapaz ou uma moça? Os atores tiram seus trajes: primeiro o duque, depois Viola e Olívia. A última metamorfose do triângulo amoroso se efetuou. Não restam mais que um homem e dois rapazes. Mas voltemos por um instante à cena: "a natureza só obedeceu ao próprio instinto". O rapaz representava uma moça que representava um rapaz; depois o rapaz voltou a ser uma moça que, mais uma vez, transformou-se em rapaz. Viola metamorfoseou-se em Cesário, depois Cesário tornou-se Viola, a qual se transformou em Sebastião. Mas então, em síntese, o que é que era aparência nessa comédia dos erros? Há somente uma resposta: o sexo. O amor e o desejo passam do rapaz à moça, e da moça ao rapaz. Cesário é Viola, e Viola é Sebastião: "[...] tão cheia de caprichos é a paixão, essa fantasia suprema [...]" [ibidem, I, 1].

A peça de Genet *As criadas* começa por uma cena durante a qual a patroa pune a criada, xingando-a e esbofeteando-a. Ao cabo de umas quinze réplicas, começamos a perceber que aquilo era apenas um jogo, que no palco não há nem patroa, nem criada, mas apenas duas irmãs, uma das quais finge ser a patroa e a outra representa o personagem de sua própria irmã. Elas encenam a comédia da revolta e da humilhação. Em *As criadas*, há três papéis de mulher: a patroa e as duas irmãs, mas Genet, em seus comentários à peça, exige que todos os papéis sejam representados por homens. A paixão é uma só, simplesmente tem diversos rostos: o do homem e o da mulher, o da aversão e o da adoração, o do ódio e o do desejo.

Já houve encenações de *Noite de Reis* em que Sebastião e Viola eram representados pelo mesmo ator. Essa parece ser a única solução, mesmo que, para sermos inteiramente fiéis a essa escolha, sejamos levados a tratar o epílogo de forma perfeitamente convencional. Mas não basta que Cesário-Viola-Sebastião sejam representados por uma única e mesma pessoa, é preciso que esta seja um homem. Somente então o teatro mostrará o que é o tema verdadeiro da Ilíria: o *delirium amoris*, ou, noutras palavras, as metamorfoses do sexo.

4

O disfarce é uma mascarada. Esta possui, igualmente, sua erótica e sua metafísica. A mais fácil de evidenciar é a erótica, freqüentemente atestada na literatura e nos costumes. Nos *Diálogos das cortesãs*, de Aretino, as que ensinam o ofício recomendam várias vezes disfarçar-se e fingir ser um rapaz, sendo esse o meio mais eficaz de despertar a paixão. Um traje masculino devia proteger a jovem em viagem, mas o disfarce tornava-a ainda mais sedutora, e isso de três maneiras: para os homens que amam as mulheres e que, sob o disfarce, eram capazes de adivinhar as formas de uma moça; para os homens que amam os rapazes e viam na jovem travestida o rapaz efeminado tão desejado; e, por fim, para as mulheres enganadas pelo traje, nas quais o rapaz imberbe e encantador despertava violentos apetites.

> Elas deitaram-se na mesma cama, mas não tiveram o mesmo repouso. Enquanto uma dorme, a outra chora e geme, e seus desejos inflamam-se cada vez mais; se o sono pesa às vezes sobre suas pálpebras, essa curta trégua é cheia de sonhos mentirosos, nos quais ela acredita que o céu realiza seus desejos dando a Bradamante o sexo que ela desejou para si. Como um enfermo acometido de sede intensa, que imagina, em meio a seus acessos, em seu repouso agitado e interrompido, toda a água que bebeu durante a vida, assim a infortunada, a quem o sonho oferece em vão o alívio desejado, desperta e, estendendo a mão, reconhece o quanto os sonhos são enganadores.[6]

Tais foram as aventuras de Bradamante no *Orlando furioso* de Ariosto, quando ela vestiu o traje de cavaleiro e seduziu a princesa da Espanha. Com não menos refinamento poético, John Donne, um contemporâneo de Shakespeare, soube mostrar os perigos do disfarce, em sua Elegia XVI, *À sua amante*. Ele procura dissuadi-la de partir em viagem vestida de homem:

> Não dissimules, não disfarces teu corpo
> nem teu coração; serias conhecida de todos ainda
> exceto de ti mesma; todos descobririam no rubor da face

tua graça de mulher.
[...]
O italiano vulgar, ao cruzarmos sua terra
apaixonada, feliz de julgar-te escudeiro,
te perseguiria com a luxúria e o furor infligidos
aos belos hóspedes de Lot.[7]

A mascarada era um gênero de divertimento muito prezado na corte da Inglaterra e pelos aristocratas. Sua natureza dependia evidentemente dos gostos do dono da casa. É uma mascarada desse gênero que nos descreve Marlowe em *Eduardo II*, com grande arte e a mais completa simpatia. A descrição é suficientemente precisa para que não subsista nenhuma dúvida sobre seu caráter:

> ...portanto, à noite, terei máscaras italianas, doces conversas, comédias, agradáveis espetáculos; de dia, durante o passeio, vestirei meus pajens de ninfas dos bosques. Meus homens disfarçados em sátiros brincarão sobre a relva e dançarão antigas canções de roda com pés de cabra. Um gracioso rapaz, com a aparência de Diana, os cabelos dourando a água onde mergulha, e ocultando com um ramo de oliveira aquelas partes que os homens gostam tanto de olhar, um gracioso rapaz, com um bracelete de pérolas em volta dos braços nus, irá banhar-se em alguma fonte. Não longe dali, um outro representará Acteão espiando-a através dos bosques; ele será metamorfoseado por Diana, furiosa, e empreenderá a fuga sob o aspecto de um cervo; lançado ao chão e dilacerado por cães estridentes, fingirá morrer.

Noite de Reis poderia perfeitamente ter começado por essa cena de máscaras. O que impressiona, nessa passagem de Marlowe, não é apenas a semelhança das poéticas, mas a quase identidade dos temas e dos símbolos. Deixamos Acteão na Ilíria. O rapaz de cabelos dourados que se banha num riacho não é justamente o rapaz-menina louro dos *Sonetos*? Ele brinca com um ramo de oliveira, tem pérolas enroladas em volta dos braços nus, com a mão oculta o sexo. Eis-nos novamente no clima da pintura e da escultura florentinas. Esse rapaz com a aparência de Diana faz pensar nos dois Bacos — o de Leonardo e o de Michelangelo.

O correspondente anatômico do disfarce é o hermafrodita; seu correspondente metafísico, o andrógino. O andrógino é um arquétipo, é o conceito e a imagem da fusão dos elementos masculino e feminino. Na Antigüidade, a criança que nascia com sinais de hermafroditismo era morta por seus pais. O hermafrodita anatômico era tido como uma aberração da natureza ou como um sinal da cólera dos deuses. Somente os deuses eram andróginos, sobretudo aqueles dos quais tudo se originara. Em todas as teogonias, o aparecimento do mundo é precedido do nascimento de deuses andróginos. A Magna Mater da Antigüidade era uma criatura dotada dos dois sexos; é o caso de quase todos os deuses do Oriente e da Ísis egípcia. Na teogonia de Hesíodo, o Caos andrógino dá origem ao Érebo andrógino e à Noite, feminina. Em Cária, foi descoberta uma estátua de Zeus com seis mamilos dispostos em triângulo. Em Chipre, uma Afrodite barbuda era adorada; noutros lugares venerava-se uma outra, calva. A cabeça de Jano da Roma antiga fora dotada, inicialmente, de traços ao mesmo tempo masculinos e femininos.

Dioniso é um dos mais antigos deuses bissexuados; ele é representado com os atributos dos dois sexos. Num fragmento encontrado de uma tragédia desconhecida de Ésquilo, alguém exclamava à sua visão: "De onde vens, homem-mulher, e qual é tua pátria? Que vestimenta é essa?". Na época helenística, Dioniso era representado sob os traços de um jovem com formas efeminadas. Ovídio e Sêneca davam-lhe um "rosto de virgem".[8] O Renascimento haveria de herdar essas representações. As festas de Dioniso eram a ocasião de disfarces litúrgicos dos rapazes em moças e das moças em rapazes. As moças portavam pequenos falos esculpidos. A tradição das dionisíacas e das saturnais permaneceu particularmente viva no carnaval italiano.

O declínio do Renascimento e a seguir todo o *Cinquecento*, período do Maneirismo e do Barroco, produziram na arte, na filosofia, no misticismo religioso um reaparecimento dos mitos antigos, os quais se tornavam cada vez mais sincréticos. Eles exprimiam tanto a cisão entre o epicurismo e o espiritualismo quanto os novos vínculos que uniam a tradição órfica e o platonismo ao cristianismo. Esses mitos infiltravam-se em todos os vazios deixados pela filosofia natural, pois esta agora era insuficiente para compreender um mundo cada vez mais amargo.

Todos os mitos andróginos, com suas imagens de deidades e símbolos bissexuais — Baco-Dioniso, Hermes, Diana, Afrodite — tiveram uma ampla e atuante circulação nesse período. Servem a especulações de toda natureza e vêm misturar-se indissoluvelmente à metafísica e à alquimia. Na maioria das vezes, porém, são acompanhados de perto por uma erótica socrática. É a esse domínio que pertencem o mito de Acteão, metamorfoseado em cervo e dilacerado pelos cães por ter espiado Diana, e o mito de Narciso, enamorado de seu próprio reflexo ao contemplar-se num lago, onde vira a imagem de um rapaz nu.

O mito de Ganimedes deve ser situado igualmente aqui. Michelangelo ofereceu a seu jovem amigo — o mesmo a quem escrevera seus sonetos de amor — uma série de desenhos, alguns dos quais representam o rapto de Ganimedes por Júpiter transformado em águia. Em Florença, no tempo dos Médicis, esse mito possuía evidentemente uma dupla interpretação. Era o símbolo do amor místico que permite unir-se a Deus e contemplá-lo diretamente. Mas ao mesmo tempo, como na Antigüidade, Ganimedes era o símbolo da homossexualidade. "Pois jamais Júpiter se apaixonou por Ganimedes/ tanto quanto o Rei por esse pérfido Gaveston" [Marlowe, *Eduardo II*, I, 4].

Rosalinda, ao refugiar-se na floresta das Ardenas, adotou o nome de Ganimedes. Shakespeare utilizou os mesmos prenomes que Lodge, cuja novela fornecera-lhe o enredo de *Como gostais*. A escolha e a manutenção desse nome não eram casuais: "Não tenho pior nome do que o do próprio pajem de Júpiter e, portanto, procura chamar-me de Ganimedes" [*Como gostais*, I, 3].

Rosalinda, disfarçada em rapaz, encontra Orlando na floresta das Ardenas. Orlando está apaixonado por Rosalinda e ela por ele. Mas Orlando não reconhece Rosalinda sob a aparência de Ganimedes. Rosalinda busca seduzi-lo, faz isso brutalmente, mas é a tentativa de sedução de um rapaz, ou melhor, de um rapaz que nessa ligação quer ser uma garota para seu amante. Rosalinda faz o papel de Ganimedes, que, por sua vez, faz o papel de Rosalinda:

> *Orlando* › Não quero ficar curado, jovem.
>
> *Ganimedes* › Eu vos curarei, bastando que me chameis de Rosalinda e venhais todos os dias à minha cabana para fazer-me a corte.
>
> [...]

> *Orlando* › Com todo o meu coração, bondoso jovem.
>
> *Ganimedes* › Não, deveis chamar-me de Rosalinda. [Ibidem, III, 2]

Esse é só o começo. São certamente as cenas mais bem realizadas e refinadas entre todos os diálogos de amor escritos por Shakespeare. Se o termo "maneirismo" não tivesse sido de certo modo desacreditado, deveríamos considerar essas cenas como a obra-prima do Maneirismo. Na superfície do diálogo, no nível superior do disfarce — exatamente o mesmo disfarce de *Noite de Reis* —, dois rapazes, Ganimedes e Orlando, praticam um jogo amoroso. No nível intermediário, temos Rosalinda e Orlando apaixonados um pelo outro. Mas a verdadeira Rosalinda não deixa de ser um rapaz disfarçado.

As fronteiras entre a ilusão e a realidade, entre o objeto e seu reflexo, vão se apagando aos poucos. Convém mais uma vez invocar aqui a estética teatral de Jean Genet. O teatro é, por natureza, a representação de todas as relações humanas, e isso de maneira nenhuma por ser sua imitação mais ou menos bem-sucedida. O teatro é a imagem de todas as relações humanas porque a falsidade constitui seu princípio. Uma falsidade original — como o pecado original. O ator representa um personagem que não é ele. Ele é aquele que ele não é, e não é aquele que ele é. Sermos nós mesmos significa simplesmente lançar nosso próprio reflexo no olhar dos outros.

Não há homens brancos e homens negros existindo separadamente. Os negros só são negros para os brancos, assim como os brancos só são brancos para os negros. Os "verdadeiros" negros são brancos que representam os negros, assim como os "verdadeiros" brancos são negros que representam os brancos. Negros e brancos existem juntos, e portanto contaminam-se uns aos outros com o auxílio de suas imagens, exatamente como espelhos dispostos segundo determinado ângulo repetem o reflexo de cada objeto um número infinito de vezes. A "verdadeira" menina é um rapaz disfarçado.

Nas cenas de amor que se passam na floresta das Ardenas — assim como na Ilíria — há uma correspondência completa entre a forma teatral e o tema, que se penetram um ao outro. Com a condição, evidentemente, de que os papéis das meninas sejam representados por rapazes, como no palco elisabetano. O ator disfarçado de menina representa uma menina disfarçada de rapaz.

Tudo é ao mesmo tempo real e irreal, falso e verdadeiro. E seríamos incapazes de dizer de que lado do espelho estamos. Como se tudo fosse reflexo...

> *Ganimedes* › E eu sou vossa Rosalinda.
>
> *Célia* › Ele gosta de chamar-te assim, mas tem uma Rosalinda de muito melhor aspecto do que tu.
>
> *Ganimedes* › Vamos, fazei-me a corte, fazei-me a corte, pois estou sentindo agora a disposição de dia de festa e bastante disposta a consentir. Que me diríeis, agora, se eu fosse a vossa verdadeira, a verdadeira Rosalinda? [Ibidem, IV, 1]

Rosalinda finge ser Ganimedes que finge ser Rosalinda. Ela representa seu próprio personagem desposando Orlando. Na cerimônia de casamento, Célia fará o papel do padre. A surpreendente poesia dessas cenas até agora nunca foi mostrada. Como se o teatro contemporâneo não possuísse instrumento apropriado! No entanto, essas cenas já contêm o teatro de Genet, tanto quanto o de Beckett está contido em *Rei Lear*, com a única diferença de que se trata aqui de um super-Genet, da mesma forma que o quarteto de loucos e imitadores de loucos do terceiro ato de *Rei Lear* era um super-Beckett.

Na floresta das Ardenas, as cenas de amor procedem da lógica do sonho; planos, personagens e tempo — passado, presente, futuro — estão misturados; paródia e poesia igualmente.

> *Ganimedes* › [...] Vem, minha irmã, serás o padre que celebrará nosso casamento. Dai-me vossa mão, Orlando. Que dizes, minha irmã?
>
> *Orlando* › Casai-nos, por favor.
>
> *Célia* › Não conheço as palavras do ritual.
>
> *Ganimedes* › Deves começar assim: "Quereis, Orlando..."
>
> *Célia* › Vamos, então. Quereis, Orlando, receber como esposa Rosalinda, aqui presente?
>
> *Orlando* › Quero.
>
> *Ganimedes* › Sim, mas quando?
>
> *Orlando* › Agora mesmo, tão depressa quanto puderes casar-nos.
>
> *Ganimedes* › Então, deveis dizer: "Eu te recebo, Rosalinda, como esposa".
>
> *Orlando* › Eu te recebo, Rosalinda, como esposa.
>
> *Ganimedes* › Eu poderia pedir vossos papéis. Eu te aceito, Orlando, como esposo. Aqui está uma noiva que se antecipa ao padre [...] [Ibidem, IV, 1]

A mascarada é um jogo perigoso. Um jogo no qual se abandona o próprio personagem para assumir, ou pelo menos tomar emprestado, um outro. Arlequim é um transformista, mas Arlequim descende da família dos diabos. O mau espírito seduz, pois a todo momento encarna-se sob uma outra aparência — sob os traços de um homem, de um animal ou mesmo de um tinteiro. "Vejo que és, disfarce, uma imoralidade explorada pelo inimigo mau" [*Noite de Reis*, II, 2].

A mais perigosa das mascaradas consiste em mudar de sexo. O disfarce sexual possui duas direções: a sagrada e a sexual, a litúrgica e a orgiástica. A orgia pode igualmente fazer parte da festa litúrgica. Durante as saturnais, rapazes e moças trocavam suas roupas. As leis e as normas eram suspensas. Os rapazes comportavam-se como moças, as moças como rapazes. Valores e julgamentos misturavam-se. Durante uma noite, tudo era permitido. Sim, mas no disfarce sexual de caráter litúrgico, leis e normas eram apenas suspensas, jamais revogadas. Ele era uma espécie de retorno ao Caos de onde emergira a lei e no qual não existia ainda divisão entre homens e mulheres.[9]

Em todo disfarce sexual não há apenas um convite a Citera, um apelo à orgia. Ele é uma invenção diabólica num sentido bem mais profundo: a realização do sonho eterno de poder ultrapassar os limites de nosso próprio corpo, de nosso próprio sexo. O sonho de uma experiência erótica em que somos nosso próprio parceiro, no qual vemos e vivemos nosso gozo como se estivéssemos do outro lado. Somos nós mesmos e simultaneamente um outro, semelhante a nós e no entanto diferente.

Esse disfarce possui um fundo metafísico que é talvez um remanescente da época em que ele ainda era uma liturgia. No Renascimento, pelo menos, o disfarce ainda conservava um pouco desse fundo metafísico. Não era somente uma tentativa de chegar a um erotismo liberto das limitações do corpo. Era também um sonho de amor liberto das limitações do sexo, um amor que passava pelos corpos dos rapazes e das moças, dos homens e das mulheres, como a luz através das vidraças.

Nas cenas finais de *Como gostais*, podemos reconhecer essa dupla significação do disfarce sexual: espiritual e física, intelectual e sensual. Os corpos dos rapazes e das moças, o desejo e o amor se misturam. Sílvio ama a pastora Febe, Febe ama Ganimedes, Ganimedes ama Orlando, Orlando ama Rosalinda. Ganimedes é Rosalinda, mas é Rosalinda que é Ganimedes, pois Rosalinda é um rapaz, assim como Febe é um rapaz. O amor é um valor absoluto e, ao mesmo tempo, o mais absoluto dos acidentes. O erotismo atravessa os corpos como uma corrente elétrica e provoca um arrepio. Toda Rosalinda é Ganimedes e todo Ganimedes é Rosalinda.

> *Ganimedes* › [...] Olha, estão chegando uma apaixonada minha e um apaixonado dela.
> [...]
> *Febe* › Bondoso pastor, dizei a este jovem o que é amar.
> *Sílvio* › É ser um feixe de suspiros e de lágrimas, como sou para Febe.
> *Febe* › E eu para Ganimedes.
> *Orlando* › E eu para Rosalinda.
> *Ganimedes* › E eu para mulher nenhuma.
> *Sílvio* › É ser somente composto de fidelidade e devotamento, como eu para com Febe.
> *Febe* › E eu para com Ganimedes.
> *Orlando* › E eu para com Rosalinda.
> *Ganimedes* › E eu para com mulher nenhuma.
> *Sílvio* › É ser inteiramente composto de fantasia, de paixão, de desejo; ser todo adoração, dever e submissão; todo humildade, todo paciência, todo impaciência, todo pureza, todo resignação, todo obediência, como eu para com Febe.
> *Febe* › E eu para com Ganimedes.
> *Orlando* › E eu para com Rosalinda.
> *Ganimedes* › E eu para com mulher nenhuma. [*Como gostais*, v, 2]

As cenas de amor de *Como gostais* se passam na floresta das Ardenas. Esta é como todas as florestas de Shakespeare, talvez um pouco mais surpreendente apenas. Como se ela contivesse todas, as repetisse ou as anunciasse. As florestas de Shakespeare são reais e encantadas; cenas trágicas e grotescas, patéticas e líricas nelas se desenrolam. Na floresta shakespeariana a vida é submetida a uma aceleração, torna-se mais intensa, mais violenta e, de certo modo, mais transparente. Tudo adquire uma dupla significação: literal e metafórica. Tudo existe por si mesmo e, simultaneamente, é seu próprio reflexo, sua generalização, seu arquétipo.

Na floresta shakespeariana, durante a noite de verão, os amantes passaram pela zona escura do erotismo animal. Conheceram a subitaneidade do desejo e da posse. Parceiros, homens ou mulheres, foram trocados. Numa outra das florestas de Shakespeare, quatro personagens tirados de *Como gostais* passarão pela tempestade e pelo furacão: o soberano que renunciou à sua coroa, o ministro proscrito, o irmão banido e o bufão, em *Rei Lear*. Serão reduzidos a não serem mais que uma existência nua, que deve bastar-se a si mesma, já que não se pode apelar nem ao céu vazio, nem à história sangrenta, nem à natureza desprovida de razão. Enfim, na última das florestas de Shakespeare, na ilha de Próspero, a história de nosso mundo será representada durante três horas em velocidade acelerada.

A floresta das Ardenas é, em primeiro lugar, uma fuga, uma fuga para longe desse eterno reino cruel no qual— como sempre em Shakespeare — repetem-se de forma obsessiva dois temas: a proscrição do soberano legítimo e a privação da herança de seu irmão mais jovem. Para Shakespeare, essa é a história social em sua versão mais curta e elementar. Em *Como gostais*, além disso, a filha do duque destronado será igualmente banida. O prólogo não possui absolutamente nada daquela serenidade e despreocupação que os críticos, seguindo nisto o exemplo do século XIX, buscam reconhecer tanto nessa peça quanto em *Noite de Reis*. Ele se mostra mesmo particularmente sombrio: "Oh! Que mundo é este, onde o próprio mérito envenena aquele que o possui!" [ibidem, II, 3].

O tirano ascendeu ao trono, um irmão persegue seu irmão, a ambição destrói o amor e a amizade, o mundo é governado pela força bruta e pelo dinheiro. Concorrentes que se enfrentaram no torneio de luta organizado pelo duque são retirados, com as costelas quebradas. O prólogo de *Como gostais* possui a mesma atmosfera que as crônicas históricas; o ar é pesado e todos têm medo. O novo soberano é desconfiado, ciumento de tudo e de todos, inseguro de sua posição, suspeitando um inimigo em cada um. Como nas crônicas, a única esperança de salvação é a fuga — a qualquer preço e o mais rápido possível: "[...] esta casa, eu a vejo como uma carnificina" [ibidem, II, 3].

O prólogo da peça é violento e brutal; o epílogo, ingênuo e idílico. Deliberadamente dado, em poucos versos, sem nenhuma motivação. O príncipe mau encontrou um eremita e converteu-se. O irmão devolveu a herança a seu irmão.

> Vens oferecer um rico presente de bodas a teus irmãos. A um, as terras que lhe haviam sido tiradas; a outro, um país inteiro, um poderoso ducado. [Ibidem, V, 4]

Entre o prólogo sombrio e o epílogo de conto de fadas, há a floresta das Ardenas, a mais inglesa de todas as florestas de Shakespeare. Semelhante a uma existente em Warwickshire, não longe de Stratford. Ali crescem os carvalhos, há muitas clareiras e passagens, os riachos escoam sobre seixos musgosos, pode-se passear entre os pilriteiros e as amoreiras. Pássaros cantam nesse bosque por onde correm cabritos, lebres e gamos — "esses inocentes mosqueados". É nessa floresta que buscou refúgio o duque proscrito:

> Dizem que já está na floresta das Ardenas, em companhia de gente alegre, e lá vivem como o velho Robin Hood da Inglaterra. Dizem que diariamente muitos jovens cavalheiros acorrem para ele e passam o tempo despreocupadamente, como se fazia na Idade de Ouro. [Ibidem, I, 1]

Nessa floresta das Ardenas, nobres cavalheiros comportam-se como homens livres e bandidos honrados. O duque casa o bufão com a mulher que ordenha as vacas. Os aldeões apascentam as ovelhas declamando poemas de amor. As meninas disfarçam-se de rapazes. O cortesão melancólico zomba de si mesmo e de todos ao redor.

Estranha essa floresta das Ardenas onde se reencontram quase todos os personagens do mundo shakespeariano. Ela é verdadeira, é uma utopia feudal, e é um comentário irônico dessa utopia. Nessa floresta, uma leoa e seu filhote perderam-se, e na relva rastejam serpentes.

> E, agora, vamos embora contentes para a liberdade e não para o exílio! [Ibidem, I, 3]

Essa é a coda do primeiro ato, dita por Célia a Rosalinda antes de elas fugirem para a floresta. O reino da liberdade é ao mesmo tempo o da natureza. Uma natureza idílica, poetizada, que lembra a de Teócrito:

> E, assim, nossa vida atual, isenta da perseguição das multidões, acha oradores nas árvores, livros nos arroios murmurejantes, sermões nas pedras e o bem em todas as coisas. Não quereria trocá-la. [Ibidem, II, 1]

O reino da liberdade e da natureza é contrastado com a vida na corte. A harmonia e a liberdade, com a servidão do espírito, a opressão dos costumes, a incerteza da vida: "Estes bosques não se encontram mais livres de perigo do que a invejosa corte?" [ibidem, II, 1].

Mas, já na primeira cena, a confusão é lançada no idílio. Como em *Noite de Reis*, os instrumentos estão desafinados. A música da floresta das Ardenas é feita de dissonâncias.

> [...] burgueses nativos desta cidade selvagem [...] ensangüentados na terra que lhes pertence, vítimas de nossas flechas, que lhes penetram nas ancas arredondadas. [Ibidem, II, 1]

Aparentemente, permanecemos no mesmo clima poético. Os lamentos sentimentais sobre o cervo ferido, abandonado por seus companheiros, fazem parte das cenas de caça. No entanto, aqui a tonalidade é outra. O reino da natureza é tão implacável e tão egoísta quanto o mundo da civilização. Não há retorno à harmonia original. É o espoliado que aqui espolia, matando os que escaparam com vida: "[...] sois mais usurpador do que vosso irmão, que vos desterrou" [ibidem, II, 1].

Na Arcádia todos são iguais. A força todo-poderosa do dinheiro, a supremacia do nascimento são coisas desconhecidas. O direito não recua diante da força, somente são infelizes aqueles cujo amor não é correspondido. Tão logo se viu na floresta das Ardenas, Rosalinda já surpreendeu a conversa de dois pastores; o mais jovem se queixava ao mais velho que seu amor não era correspondido. Rosalinda tinha fome e sono. Os heróis de Shakespeare, como os de Homero, têm sempre, de vez em quando, fome e sono. Mesmo quando são infelizes no amor, mesmo quando tramam conspirações. Rosalinda e Célia buscam um abrigo e alimento. Que pagarão em dinheiro, obviamente. Essa Rosalinda de romança tem os pés bem no chão. Exatamente como Shakespeare. Na floresta das Ardenas, onde a Idade de Ouro devia retornar, reinam as leis capitalistas do trabalho assalariado:

> Porém, sou pastor de outro homem e não toso as ovelhas que apascento. Meu senhor é de um caráter difícil e pouco se incomoda de procurar o caminho do céu praticando a hospitalidade. [Ibidem, II, 4]

E de maneira ainda mais direta: "Além disso, seu aprisco, seus rebanhos e os limites de seus pastos estão, atualmente, à venda [...]" [ibidem, II, 4].

Nossa Rosalinda da Arcádia, nossa Rosalinda da romança, nossa Rosalinda da comédia pastoral em voga na corte, compra a cabana, as terras e as ovelhas:

> Por favor, se isto puder ser feito honestamente, compra a casa, o pasto e o rebanho, que nós te daremos o necessário para tudo pagar. [Ibidem, II, 4]

A Arcádia virou um bem imobiliário, uma propriedade, um latifúndio. Diz o pastor:

> [...] se, depois das informações, o solo, os produtos e este gênero de vida vos convier, farei imediatamente a compra com vosso dinheiro e serei vosso fidelíssimo pastor. [Ibidem, II, 4]

Muito bela essa enumeração e a ordem dos termos: "o solo, os produtos e este gênero de vida". Muito bela e muito inglesa. Muito shakespeariana também, pois, de tudo o que sabemos sobre Shakespeare, só uma coisa é certa: ele era entendido em casas e terras, e sabia comprar.

Os historiadores da literatura fazem, com razão, uma distinção cuidadosa entre escritores que imitam Shakespeare e os que seguem a moda lançada por Ariosto. A espécie de fantasia, ou de sarcasmo, que prevalece no norte da Europa é diferente da que caracteriza o sul, embora às vezes um mesmo autor, e numa mesma obra, tenha invocado ao mesmo tempo o espírito de Shakespeare e o de Ariosto. Musset parece tê-lo feito, assim como o polonês Slowacki. Porém, ainda mais interessante do que estudar as influências, mesmo as mais incontestáveis, é ver Shakespeare mover-se na esfera de Ariosto, no "mundo verde", como Northrop Frye qualificava as florestas encantadas de Shakespeare. É precisamente nesse "mundo verde" que Orlando Furioso combate os infiéis, encontra os hipogrifos, enlouquece de amor e tenta arrancar dos feiticeiros os segredos do filtro de amor. É nele que Ariosto trava seu combate com a loucura feudal, que é preciso ridicularizar e escarnecer, mas sem a qual a vida perde todo o seu encanto e poesia. Cervantes empreenderá esse mesmo combate contra a loucura feudal, de forma ainda mais amarga.

De todas as obras de Shakespeare, as que mais se aproximam de Ariosto são *Como gostais* e *Noite de Reis*. Nelas encontramos uma mistura semelhante de patos e de ironia, de escárnio e de lirismo. Essa mistura de técnicas e gêneros literários é muito moderna, e o teatro comete um erro ao recuar diante dela. Ainda mais moderna e próxima de nosso tempo é a atitude cheia de ambigüidade diante da loucura. Ou melhor, diante da fuga na loucura, na mitologia, no disfarce. Com efeito, não é apenas Rosalinda que se disfarça de Ganimedes. Os proscritos elisabetanos disfarçam-se de bandidos do tempo de Robin Hood, assim como dom Quixote vestiu uma velha armadura de cavaleiro descoberta em seu sótão. Shakespeare não tem nenhuma ilusão, nem mesmo a ilusão de que se pode viver sem ilusão.

Ele nos conduz à floresta das Ardenas a fim de nos mostrar que é preciso fugir, embora não haja escapatória; que a floresta das Ardenas não existe, mas que os que não fugirem serão massacrados. Sem a fuga a essa floresta inexistente, Rosalinda não desposaria Orlando e este não herdaria os bens de seu pai.

Os dois casais de pastores — o verdadeiro e o inventado, o das pastagens da Inglaterra e o da Arcádia pastoral — constituem um sistema de espelhos que permite desacreditar, ridicularizar os refinamentos da corte e seu código de honra, todos os encantos do "estado de natureza" e as convenções do romance pastoral.

> *Corino* › [...] Queríeis que nós beijássemos o alcatrão? As mãos dos cortesãos são perfumadas com almíscar.
> *Touchstone* › Que homem mais superficial! [...] o almíscar é de origem mais baixa do que o alcatrão, pois é extraído da asquerosa dejeção de um gato. [Ibidem, III, 2]

Jonathan Swift se servirá, posteriormente, de um procedimento muito parecido. O grande e o pequeno constituem igualmente um sistema de espelhos. Basta diminuir cem vezes de tamanho um homem para que as guerras dinásticas e a disputa por honrarias tornem-se um circo de pulgas. Basta aumentá-lo de tamanho cem vezes para que o beijo se torne uma monstruosidade. Touchstone diz a Corino:

> Esse é outro pecado de simplicidade que cometes: acasalar as ovelhas com os carneiros e procurar ganhar vossa vida à custa da cópula de vosso gado; servir de intermediário para um guia de rebanho e entregar uma ovelhazinha de doze meses a um velho carneiro, de cabeça curva, cornudo, contra todas as leis da conveniência conjugal. [Ibidem, III, 2]

Não é apenas o mecanismo do ridículo que faz pensar aqui em Swift. Sua maneira de provocar lenta e progressivamente uma aversão à natureza tem como precursor Shakespeare, cuja "antifisis", voltada sobretudo para a esfera da reprodução e do instinto sexual, encontrará seu apogeu em *Rei Lear* e em *Otelo*. Mas já aqui, na paisagem tranqüila da floresta das Ardenas, a palavra "natural" começa a adquirir a acepção que lhe damos na expressão "funções naturais". "Graças aos imbecis como vós, o mundo está povoado de crianças mimadas" [ibidem, III, 5].

Poderia ter sido uma observação do Bobo em *Rei Lear*. Em *Como gostais*, não é Touchstone quem pronuncia essas palavras, é a doce Rosalinda, Rosalinda, a apaixonada, que zomba de Sílvio, apaixonado por Febe. Rosalinda, Febe e Audrey são também os sucessivos espelhos nos quais o amor se contempla. Os pastores e as pastoras das bucólicas eram sempre belos. Em *Como gostais*, somente Ganimedes-Rosalinda, o rapaz-menina, tem direito à beleza. Nessa Arcádia ridicularizada, os pastores são feios: "Nada mais vejo em vós do que na mercadoria ordinária, fabricada pela natureza" [ibidem, III, 5].

É Rosalinda falando a Febe. E mais adiante: "Apaixonou-se ele por vossa fealdade [...]" [ibidem, III, 5].

Febe é feia para Rosalinda e bela para Sílvio. Febe só é feia num único espelho. Audrey é feia em todos. Audrey *deve* ser feia e *deve* ser estúpida. Audrey é natural. O bufão irá casar com a feia, a estúpida, a fim de não ter nenhuma ilusão. O casamento será abençoado pelo padre Olivério Martext, cuja paróquia se acha também evidentemente na floresta das Ardenas. Mas o bufão mandará o padre embora. O casamento será realizado segundo as leis da natureza; dessa natureza natural, precisamente.

Febe é poética e comporta-se à maneira de Petrarca. Ela só aparece em trajes de pastora. Mas, em Shakespeare, mesmo as pastoras de uma Arcádia imaginária adquirem bruscamente realidade. Febe não se disfarçara em pastora? Que ela tenha então as mãos vermelhas da guardadora de porcos! Shakespeare não deixa subsistir nada da natureza pastoral adocicada e embelezada em excesso.

> Vamos, vamos, és um tolo. O excesso de amor fez com que perdesses a cabeça. Vi a mão dela; era verdadeiro couro, mão da cor de barro; não pude deixar de pensar que estava usando luvas velhas, porém, estava com as mãos nuas. Parece mão de uma dona-de-casa [...] [Ibidem, IV, 2]

É um contraste similar entre a poética refinada das declarações de amor e o desenho brutal das cenas cômicas que observamos em *Noite de Reis*. E também aqui, como na floresta das Ardenas, à mistura de gêneros e de estilos corresponde uma imagem perturbada do mundo. Entretanto, o mundo é sempre verdadeiro e é sempre o mesmo — amargo, cruel e fascinante, no qual é impossível permanecer, mas do qual não há fuga, mundo que nada justifica, a não ser o fato de que só ele existe.

Os críticos distinguem dois níveis, duas intrigas em *Noite de Reis*: o quadro idealizado do amor e a sociedade em carne e osso dos senhores Tobias Belch e

André Aguecheek: o faz-de-conta e a realidade. Universalmente, *Noite de Reis* e *Como gostais* são tidas como as mais românticas das comédias. Mas de todas as maneiras de ver Shakespeare, desde a elisabetana até a nossa, a mais falsa foi a visão romântica, que nos legou a tradição teatral mais perniciosa. De fato, é preciso ser completamente surdo a Shakespeare para ver na dança interminável de Viola entre Olívia e o duque nada mais que a música romântica do amor!

Noite de Reis é só aparentemente uma peça em trajes italianos que se passa numa Ilíria de fantasia. *Noite de Reis* é uma comédia tão contemporânea de Shakespeare quanto o *O sonho de uma noite de verão*, *Trabalhos de amor perdidos* e *Como gostais*. Com todas as suas aparências de alegria, é uma comédia muito amarga sobre a *dolce vita* do tempo de Elisabete, ou pelo menos sobre a *dolce vita* em todos os andares e em todas as alas do palácio dos Southampton.

Malvólio, o tartufo inglês, lança sua sombra sobre essa *dolce vita*; ele que é talvez mais um rancoroso que um puritano. Usa em volta do pescoço uma corrente com uma colher de prata, veste engraçadas meias amarelas e jarreteiras atadas em cruz, mas a sombra que projeta é negra.

Observou-se com razão que, em *Noite de Reis*, o personagem de Feste, o bufão, serve de elo entre as duas intrigas da comédia. É o único que vai ver o que se passa nas duas alas do palácio, que passeia por todos os andares; ele acompanha ao tamborim as canções que o duque toca ao alaúde, e bebe na alegre companhia de Belch e Aguecheek. Ele canta e zomba aqui e acolá, freqüenta tanto os salões do palácio quanto os aposentos dos serviçais. Sua canção melancólica, cujo refrão será retomado pelo Bobo do *Rei Lear*, encerra a alegre comédia. A canção do bufão é a última dissonância na música da peça.

Os bufões de *Como gostais* e *Noite de Reis* representam a contribuição mais original de Shakespeare aos temas dos quais se apropriou. Se a sabedoria torna-se palhaçada, a palhaçada torna-se sabedoria. Se o mundo está de ponta-cabeça, é só fazendo piruetas que podemos ocupar a posição que convém. Tais são os primeiros princípios da lógica dos bufões. O mundo faz de todos palhaços, menos os palhaços. Só eles escaparam, com seu chapéu de louco, à bufonaria universal. Feste e Touchstone já não são mais *clowns*, suas piadas deixaram de ser engraçadas. Eles são desagradáveis. Sua função é a de desintegração; vivem num mundo nu, despojado de seus mitos, reduzido ao conhecimento sem ilusão.

Na floresta das Ardenas, o eco do bufão é duplo. Touchstone não é o único a ecoar os personagens da peça. O outro eco crítico é Jacques. "Se ele, tão rico em dissonâncias, se torna musical, daqui a pouco teremos discórdia nas esferas" [ibidem, II, 7].

Como gostais e *Noite de Reis* são peças próximas, pela data, de *Hamlet*. No personagem de Jacques, críticos conhecedores de Shakespeare há muito reconheceram o primeiro esboço do personagem do príncipe dinamarquês. Jacques, antes de metamorfosear-se em Hamlet, deve primeiro passar pela escola dos bufões. Feste e Touchstone são já loucos filósofos. Mas são apenas loucos. Deixam de existir quando lhes retiramos seu chapéu de guizos. O palhaço filósofo, antes de tornar-se Hamlet, deve adquirir razões pessoais para sua amargura. Deve primeiro ser um homem: "[...] uma melancolia [...] resultado da contemplação dos diversos espetáculos durante minhas viagens, cuja freqüente reflexão envolve-me numa tristeza sombria" [ibidem, IV, 1]. E um pouco adiante, num tom talvez ainda mais próximo do de Hamlet: "Ora, é tão bom ficar triste e nada dizer!" [ibidem, IV, 1].

Jacques, no começo, é um libertino arrependido. Pelo menos é assim que o define o duque. É um melancólico em estado puro, a essência mesma da melancolia, como se estivesse repleto de bile, de acordo com a classificação elisabetana dos humores. Mas logo é fascinado pelo bufão: "Oh! nobre louco! Oh! digno bufão! Só devia vestir o matizado traje!" [ibidem, II, 7].

Assim como o rei Lear enquanto percorre até o fim a noite de inverno, Jacques submete-se na floresta das Ardenas às lições sucessivas da educação dos bufões:

> Devo gozar de privilégio tão amplo quanto o do vento, para soprar na direção que me convier, pois tais são as prerrogativas dos bufões [...] [Ibidem, II, 7]

A floresta das Ardenas é o retorno à Idade de Ouro, o único lugar no mundo feudal onde cessa a alienação. E, nessa floresta das Ardenas, Jacques é a criatura que mais sente o quanto ela é estranha a si mesma, que mais diz profundamente, numa linguagem contemporânea, o quanto ela é frustrada.

> Investi-me num traje de bufão; dai-me permissão para dizer o que penso, que vos purgarei todo o corpo da sujeira do mundo corrompido, se quiserem aceitar com paciência minha medicina. [Ibidem, II, 7]

Jacques aprendeu junto ao bufão não apenas sua filosofia. Aprendeu igualmente sua linguagem. A linguagem que Hamlet falará. No epílogo, todos deixam a floresta das Ardenas, somente Jacques permanecerá. Só ele não tem razão nenhuma de ir embora, pois ele, desde o início, não acreditara nessa floresta, jamais estivera na Arcádia.

O primeiro romance pastoral do Renascimento, intitulado *Arcádia*, é obra de Sannazaro, um napolitano que imitava Virgílio. Ele redescobrira a Arcádia, real e poética, pastoral e filosófica, na Grécia. Lorenzo, o Magnífico, em seus momentos de liberdade, entregava-se à poesia, escrevia silvas amorosas e bucólicas. Os poetas que ele patrocinava, o suave Angelo Politiano e seus numerosos imitadores, cantavam a beleza da paisagem toscana, a doçura de suas colinas achatadas e a calma dos bosque de oliveiras. Os filósofos — Ficino e Pico de la Mirandola — compunham elogios filosóficos da purificação que a paisagem campestre traz à alma. Em Florença, porém, o mito arcadiano encontrou na pintura um eco bem mais notável do que na literatura. Na grande tela de Signorelli, pintada para Lorenzo, o Magnífico, por volta de 1490, e intitulada *O triunfo de Pã*, os historiadores da pintura encontraram a expressão mais completa do clima intelectual que reinava na casa dos Médicis e na mitologia cultural a ela associada. Chastel, em seu excelente estudo sobre a arte florentina, escreve:

> O que acrescenta à cena uma nota significativa é a ninfa sentada, no canto esquerdo, na atitude clássica da melancolia; de certo modo, ela fornece a chave psicológica da composição, na qual, em volta do deus sonhador, exprime-se o encadeamento dos desejos e das ilusões, encadeamento cujo princípio e efeitos eram analisados nas poesias de Lorenzo. Pã é o deus saturnino da natureza, do desejo e de seus ciclos sem fim. O jovem tocador de flauta e o sábio em pé na base do trono representam as duas forças espirituais que definem esse universo: a música e a filosofia. Elas fazem parte da ""pastoral" completa, e a importância dada a esses companheiros do deus amplia a composição às dimensões de uma Arcádia digna de ser visitada. [...] Signorelli pintou a suma de tudo o que o próprio Lorenzo associara à divindade dos Médicis. A surda tristeza da cena, sua atmosfera melancólica indicada pelas tonalidades avermelhadas do crepúsculo, as longas sombras inclinadas que sublinham a imobilidade dos personagens dão um acento pungente a essa evocação literária. A poesia dessa obra-prima ultrapassa Lorenzo e exprime pela primeira vez o fundo sentimental da pastoral humanista, que vai se desenvolver na *Arcádia* de Sannazaro.[10]

Seria difícil não notar o quanto essa descrição convém à atmosfera particular de *Como gostais*. O historiador da arte contemporânea reconhece em Signorelli a mesma cisão entre o sonho e sua realização, entre o sonho e a impossibilidade de sua realização, entre a necessidade de harmonia e sua inelutável perturbação.

É a partir de Sannazaro que começa a carreira literária do gênero pastoral, o qual, durante dois séculos, o XVI e o XVII, terá grande popularidade. Os romances, os poemas e as comédias eram pastoris. Eram escritos na Itália, na França, na Espanha. É a esse gênero que pertencem o *Aminta* de Tasso e a *Astréia* de Honoré d'Urfé, a *Diana* de Montemayor, escrita em castelhano, e a *Galatéia* de Cervantes. Lope de Vega escreveu sua *Arcádia*. Sidney introduziu a Arcádia na Inglaterra elisabetana.

As Arcádias são diversas, pastoris ou de cavalaria, filosóficas ou cheias de acontecimentos maravilhosos. Mas cada uma é povoada de pastores e pastoras semelhantes a efebos, que falam do amor e da amizade. Com freqüência, sobretudo na Itália, as meninas disfarçam-se de rapazes. Spencer, em seus comentários ao *Calendário pastoril*, publicado em 1579 e que marca o ponto de partida da moda das pastorais na Inglaterra, louva o amor partilhado dos jovens pastores, amor filosófico e sensível, puro e fiel. Amor conforme ao cânone grego.

O mito arcadiano e o mito andrógino estão quase sempre ligados um ao outro. O que significam, para que servem? A Arcádia é a representação imaginária do paraíso perdido, um paraíso que participa ao mesmo tempo da Antigüidade e da Bíblia. É a Idade de Ouro da humanidade e o Jardim do Éden de que foram expulsos nossos primeiros pais. "Aqui só sofremos a pena do pecado de Adão: a diferença das estações" [ibidem, II, 1].

A imaginação de Shakespeare é sempre de um magnífico realismo. As primeiras cenas na floresta das Ardenas poderiam ter começado pelo esfregar de mãos, batidas dos pés, pancadas desferidas nas costas pelos companheiros enregelados do soberano banido. "[...] a garra gelada e a rude censura do vento invernal mordem e açoitam meu corpo com seu sopro [...]" [ibidem, II, I].

Por essa Arcádia vagueia uma menina-rapaz. O mito andrógino é igualmente a evocação da imagem do paraíso perdido no qual reinavam, intercambiáveis, Harmonia ou Caos, pois Harmonia e Caos são apenas nomes diferentes para um mesmo estado onde coexistem todas as contradições enfim reconciliadas. (Existe ainda um terceiro nome, contemporâneo, para designar esse mito da reconciliação dos contrários, e que emite um som mais erudito: a entropia. É a escatologia dos físicos e dos ciberneticistas, a última das escatologias.) O *logos* era, para os gnósticos, a conciliação de todos os contrários. Eis justamente o termo — *coincidentia oppositorum* — que Nicolau de Cusa considerava a menos imperfeita das definições da natureza divina. O ser humano foi criado à imagem e à semelhança de Deus, mas nem o homem nem a mulher foram criados à imagem e à semelhança de Deus, apenas o andrógino. Foi do andrógino que se originou a espécie humana.[11]

Nos afrescos de Michelangelo na Sistina, que representam a criação do mundo, Adão tem o rosto triste de uma mulher. Leão, o Hebreu, em seus *Dialoghi d'amore*, associou à tradição cristã o mito das semicriaturas originadas dos primeiros homens cortados em dois por Zeus. Adão era andrógino, e foi só depois de tê-lo expulso do paraíso que Deus diferenciou os sexos. As considerações de Leão, o Hebreu, eram amplamente conhecidas entre os humanistas. Seu eco chegou até a Polônia. Eis o que Jan Kochanowski escrevia em *O exemplo dos homens corajosos*:[12]

> Eva, mãe de todas as espécies, ocupa com razão, nessas histórias, o primeiro lugar. Mas isso não se deve tanto à sua antigüidade, ou a sua precedência sobre todas as outras criaturas humanas, e sim a seu estranho começo e à maneira incomum como foi criada. De fato, em que ponto o belo sexo pode se vangloriar diante do masculino? Ele não foi moldado na argila como Adão, mas, segundo Moisés, tirado de seu flanco e de um osso puro. Quem quiser saber mais sobre os pais de nossa criação do que parecem indicar as simples palavras de Moisés, que leia então, entre outros, o segundo dos diálogos de amor do sábio Leão, o Hebreu, onde este demonstra que Platão tirou seu andrógino dessa passagem mosaica.

Leão, o Hebreu, simplesmente formulou uma tríplice tradição: a gnóstica, a de inúmeras seitas hebraicas e a dos apócrifos cristãos, que afirmavam que o andrógino estava na origem e estará no fim da espécie humana. Após a redenção do pecado original, os homens retornarão à sua natureza primeira e os sexos serão novamente reunidos.

O andrógino não é apenas o arquétipo da reunião dos elementos masculino e feminino, mas aparece também em diversas especulações metafísicas, como signo da conciliação de todos os contrários. Encontramos o mito cósmico do andrógino em Paracelso e em Jacob Boehme, o contemporâneo de Shakespeare.

Um dos nomes da pedra filosofal era *rebis*, que significa "duplo" ou "dois corpos". O *rebis* era o símbolo andrógino dos herméticos. No célebre tratado *Splendor solis*, de 1532, que era a bíblia dos alquimistas, reencontramos o fascínio exercido pela *Discordia Concors* hermafrodita. Ela simboliza não apenas o homem e a mulher, mas também o sol e a lua, a terra e a água, o enxofre e o mercúrio, o começo e o fim. Esses contrários não são apenas concretizados pela figura do hermafrodita; estão igualmente contidos no "ovo" que essa figura traz na mão. Esse "ovo do mundo" constitui o símbolo da harmonia transcendental.

Qual era a função última desses mitos? No círculo florentino dos Médicis, o mito arcadiano e os mitos platônicos representavam talvez uma tentativa de encontrar uma sanção, metafísica e moral, autorizada pela Antigüidade e pela tradição bíblica, ao tipo de cultura criada; a busca de um princípio que restaurasse a unidade da política, da arte e dos costumes. Nessa época, tais mitos certamente já haviam perdido seu caráter sagrado, mas continuavam a inflamar as imaginações.

Nos séculos XVI e XVII, as esperanças de chegar a uma unidade do mundo, política e religiosa, foram destruídas. Frustraram-se também as esperanças de ver surgir uma república humanista dos cientistas e dos artistas. Os grandes sistemas filosóficos competiam entre si, mas já haviam perdido seu caráter universal. As experiências iam muito além das possibilidades de generalização, não encontravam mais lugar em teorias abstratas e rígidas. Isso se aplicava não apenas a experimentos de cientistas, mas igualmente a experiências de navegadores e banqueiros, soldados e juristas, médicos e artesãos. Elas eram mais ricas e variadas que o que se ensinava sobre o direito dos povos e a origem do poder, que a lógica de Aristóteles e a ciência dos elementos, que todas as filosofias e metafísicas. Durante muito tempo, a Terra fora vista como uma bola de cristal na qual o Cosmos se mirava. Agora subsistiam apenas cacos dessa bola, cada um refratando à sua maneira o mundo e a luz. A imaginação histórica viu na história da humanidade uma polarização entre a Idade de Ouro e o aniquilamento apocalítptico. Na época do Barroco e do Maneirismo, todos os mitos herdados adquiriram um caráter bem mais brutal e dramático.

A floresta das Ardenas faz troça da Arcádia, mas também constitui uma nova Arcádia. O amor é fuga para longe da história cruel, em direção a uma floresta imaginária. Shakespeare é como a Bíblia, ele cria seus próprios mitos. A floresta das Ardenas é o lugar onde todos os sonhos se encontram. É um sonho e o despertar de um sonho.

Coincidentia oppositorum! Reunião de todos os contrários! Nessa floresta, o amor é terrestre e sublimado à maneira platônica, Rosalinda é Ganimedes, ela é a mais menina de todas as meninas. Constante-caprichosa, calma-violenta, clara-escura, tímida-ousada, ponderada-louca, terna-sarcástica, infantil-adulta, medrosa-corajosa, pudica-apaixonada, ela é, como em Leonardo, um andrógino quase perfeito, e personifica as mesmas nostalgias voltadas a um paraíso perdido, no qual não havia ainda divisão entre elemento masculino e feminino: "Sabe isso o mundo bem, mas ninguém sabe, entanto,/ Evitar esse céu que ao inferno conduz" [Soneto CXXIX].

A varinha de Próspero

Não houve uma só alma que não sentisse a febre da loucura e não mostrasse sinais de desespero. [*A tempestade*, I, 2]

1

O espetáculo chega ao final. Próspero chamou uma última vez Ariel e traçou o círculo mágico. Os elementos se acalmaram, a tempestade termina. Próspero retorna ao mundo dos homens e repudia seu poder mágico.

> Mas, aqui, abjuro minha negra magia e, quando houver conseguido uma música celestial [...], quebrarei minha vara, sepultando-a a muitas braças debaixo da terra [...] [Ibidem, V, 1]

O desfecho de *A tempestade* parece à primeira vista o mais sereno de todos os grandes dramas de Shakespeare. Próspero volta a ser duque de Milão; Alonso, rei de Nápoles, reencontra o filho e lamenta sua própria felonia. Liberado, Ariel desaparece na pureza do ar. Calibã compreende que havia tomado um bêbado por um deus. Os jovens amantes, Miranda e Fernando, jogam xadrez "por vinte reinos". Intacto, o barco espera na baía tranqüila. Crimes e pecados foram redimidos e perdoados. Mesmo os dois irmãos perjuros são convidados a jantar na choupana de Próspero. É noite, um breve instante de paz depois da tempestade. O mundo, que estava — como em *Hamlet* — "fora dos eixos", restaurou a ordem moral.

> Durante uma viagem [...] Próspero [encontrou] seu ducado numa pobre ilha, e todos nós, a nós mesmos, quando ninguém se pertencia. [Ibidem, v, 1]

"Quando ninguém se pertencia..." A moralidade foi representada: os feitiços e a loucura se dissiparam. As paixões se extinguiram e os elementos desencadeados se acalmaram. Em todos os dramas de Shakespeare encontramos esses breves instantes de calma e de silêncio. Mas quase sempre é antes da tempestade. Aqui, é depois. Ao amanhecer, os dois soberanos e todos os personagens do drama levantarão âncora e partirão para Nápoles. A ação de *A tempestade* volta a seu prólogo e todos os personagens reencontram seu antigo lugar. O círculo fechou-se, a história voltou ao seu começo. Ela se repetirá mais uma vez?

As crônicas históricas de Shakespeare são o relato de reinados sucessivos. O suplício do antigo soberano e a coroação do novo são ao mesmo tempo prólogo e epílogo. Os atores do drama renovam-se constantemente. Em *A tempestade*, o mesmo soberano retoma posse de seu ducado. Como se nada tivesse mudado, como se tudo, inclusive a ilha deserta, tivesse sido apenas um espetáculo encenado por Próspero e no qual ele teria desempenhado o papel principal. Uma representação teatral, como a que Hamlet concebeu e encenou no castelo de Elsenor.

O desfecho de *A tempestade* é o mais inquietante de todos os desfechos dos dramas de Shakespeare. Talvez por isso nenhum dos comentadores tenha se detido no fato de que a ação dá meia-volta para recomeçar desde o início. Talvez, simplesmente, isso parecesse demasiado evidente. Ou então esse fato destruísse toda a interpretação romântica e idílica de *A tempestade*, considerada até então o drama do perdão e da reconciliação com o mundo. No entanto, a análise da construção dramática de *A tempestade* deve constituir, se não a chave, pelo menos o início de sua interpretação. A história voltou ao seu ponto de partida e recomeça, como se nada tivesse havido. Mas que história é essa? E que significa essa estranha parábola cuja ação se desenrola em pouco menos de quatro horas, aproximadamente o tempo necessário para representá-la em cena?

Shakespeare, que costuma jogar tão livremente com o tempo, condensando meses inteiros numa cena ou permitindo que dezesseis anos transcorram entre dois atos de *Conto do inverno*, conta o tempo de *A tempestade* em minutos. São mais de duas da tarde quando o raio incendeia o navio que transporta Alonso e que naufraga contra os rochedos; às seis, os heróis vão jantar; Próspero recuperou seu ducado, Alonso reencontrou seu filho, Fernando conquistou Miranda. O relógio de Shakespeare, o relógio dramático capaz de saltar anos no espaço de um minuto, bate desta vez como todos os relógios. No tempo de Shakespeare, os espetáculos começavam em geral às três da tarde para acabar às seis. Os feitiços de Próspero começaram entre duas e três da tarde e terminaram às seis. Impossível que isso não tenha sido conscientemente desejado.

Os heróis do drama passaram por uma tempestade e foram submetidos a uma prova; no mesmo espaço de tempo que eles, os espectadores foram testemunhas da mesma tempestade. Os heróis do drama vão jantar, e na mesma hora atores e espectadores também irão jantar. Passada a tempestade, os sortilégios cessaram e a representação acabou. A vida recomeça, como era antes, para os heróis do drama, para os espectadores — tal como antes da tempestade, antes do espetáculo. Nada então teria mudado? Mas os espectadores, antes de se dispersarem, devem ainda escutar o epílogo. Próspero avança até o proscênio — ou, mais exatamente, o ator que representou Próspero. Ele recita o epílogo. Este último monólogo de Próspero é um dos mais belos que Shakespeare escreveu, mas igualmente um dos mais trágicos e enigmáticos. Próspero dirige-se diretamente ao público:

> Que vosso doce alento enfune minhas velas ou, então, falharão meus propósitos que eram de causar-vos prazer. Agora, não tenho mais espíritos que me ajudem, arte para encantar, e meu fim será o desespero [...] [Ibidem, v, 1]

No teatro espanhol, em Calderón, e mais freqüentemente ainda em Lope de Vega, um ator, no final da peça, pedia em nome do autor a indulgência do público e rogava aos espectadores que perdoassem os erros da representação.

Mas, em Shakespeare, esse tipo de epílogo dirigido diretamente à platéia só existe em *A Tempestade*. É escrito num tom muito peculiar. Parece uma grande fuga lírica, e seria preciso ser surdo para não perceber seus comoventes acentos pessoais. *A tempestade* é a última grande obra de Shakespeare; a seguir, ele apenas acrescentará algumas cenas ao *Henrique VIII* de Fletcher. *A tempestade* encerra sua obra, e não é surpreendente que muitas gerações de pesquisadores e de críticos tenham visto nela um testamento poético, um adeus ao teatro, uma autobiografia filosófica e artística. Shakespeare teria encenado a si mesmo sob os traços de Próspero.

Não faltaram especialistas para tentar decifrar *A tempestade* como uma biografia literal ou um drama político alegórico. Chambers, para quem *A tempestade* encerrava o credo otimista de Shakespeare, relacionava a peça com a mudança em sua vida ocorrida depois de 1607 e com o abandono da filosofia negra de *Hamlet*. J. D. Wilson via nela o reflexo da atmosfera bucólica de Stratford e da velhice serena do poeta ao lado da neta e da filha. Para Robert Graves, tratava-se da autobiografia camuflada de Shakespeare, da mesma forma que os *Sonetos*. A feiticeira Sicorax teria sido a Dama Negra; o cativeiro de Ariel, a entrega à paixão amorosa; e Trínculo, Ben Jonson em pessoa. A senhora Winstanley d'Aberystwyth descobria em *A tempestade* uma tragédia sobre a morte do rei francês Henrique IV, na qual Miranda seria o símbolo dos huguenotes refugiados na Inglaterra, Sicorax, Catarina de Médicis, e Calibã, o sinistro Ravaillac, Ariel sendo evidentemente o rei-mártir.[1] Todas essas idéias de interpretação são ridículas e infantis; não menos infantil é querer ver em Ariel e em Calibã alegorias filosóficas rígidas, completas e precisas, ou a exposição de um sistema místico esotérico.

O grande mago ao qual obedecem os elementos, por ordem do qual os túmulos se abrem para deixar os mortos vagarem em liberdade, capaz de escurecer o sol em pleno meio-dia e fazer calar os ventos, joga fora a varinha mágica e priva-se de seu poder sobre os destinos humanos. Não é mais que um simples mortal, desarmado como qualquer outro:

> Agora, todos os meus sortilégios foram destruídos e, por força, só possuo a minha mesma, que é bem fraca! [Ibidem, v, 1]

Essa interpretação é verdadeiramente tentadora. Mas facilmente veremos que ela se esgota por completo numa única metáfora: o poeta-mago, o poeta-criador, e o silêncio, pois esse é o preço do retorno ao mundo dos homens. Notar-se-á com igual facilidade o quanto essa metáfora é romântica, e isso tanto em seu estilo quanto em sua filosofia e em sua estética: o poeta concebido como demiurgo, o conflito entre o poeta e o mundo, entre Ariel e Calibã, o puro espírito e a pura bestialidade. Todo esse simbolismo é mais próximo de Victor Hugo ou de Lamartine, e mais ainda da *Romantische Schule* alemã, que do teatro de Shakespeare, o qual é sempre a imagem da natureza cruel, da história cruel e do homem que em vão busca ser senhor do seu destino.

A tradição teatral de *A tempestade*, como era encenada no tempo de Shakespeare, perdeu-se muito cedo. Desde a Restauração até os anos 40 do século XIX, encenou-se *A tempestade* na Inglaterra tal como Dryden[2] a adaptara. Era um conto maravilhoso de corte, vazio. A interpretação simbólica de *A tempestade* foi obra do romantismo, que montava a peça com um verismo ilusório graças aos meios do maquinismo teatral e aos efeitos de luz. Essas duas más tradições, a do maravilhoso e da alegoria, fundiram-se e até hoje, com raras exceções, pesam sobre sua interpretação. A verdadeira poesia tornou-se falso clima poético; a moralidade inquietante, espetáculo alegórico. A significação dramática de *A tempestade* dissolveu-se no esteticismo, sua amargura filosófica perdeu-se. Cada vez mais, a peça tornou-se uma fantasia romântica num estilo de ópera, em que o principal papel cabia a uma bailarina, vestindo malha cor-da-pele e agitando asas de tule, flutuando no ar graças a um maquinismo teatral. Mesmo Leon Schiller, o maior diretor de teatro polonês, não soube livrar-se inteiramente dessa tradição, ao tentar, em 1947, opor à concepção romântica de *A tempestade* um conto otimista no espírito da filosofia das Luzes sobre um rei-filósofo e o poder infinito da razão.

A verdadeira *Tempestade* é inquietante e severa, lírica e grotesca; como todas as grandes obras de Shakespeare, é um acerto de contas apaixonado com o mundo verdadeiro. A fim de decifrá-la assim, é preciso voltar ao texto de Shakespeare e ao teatro shakespeariano. E é nesse sentido, e nesse sentido apenas, que se pode reconhecer em *A tempestade* a autobiografia filosófica de Shakespeare e a suma de seu teatro. Então ela será o drama das ilusões perdidas, da sabedoria amarga e de uma esperança frágil mas obstinada. Então os grandes temas do Renascimento nela renascerão: a utopia filosófica, os limites do conhecimento, o homem mestre da natureza, a ordem dos valores constantemente ameaçada, a natureza que é e não é a medida do homem. Reencontraremos assim, em *A tempestade*, o mundo do tempo de Shakespeare: o das grandes viagens, dos continentes há pouco descobertos, das ilhas misteriosas, dos sonhos: o homem elevando-se nos ares como um pássaro, as máquinas que permitem conquistar as mais poderosas fortalezas. Uma época que viu uma revolução operar-se em astronomia, na fundição dos metais e em anatomia; época da comunidade de cientistas, filósofos e artistas, da ciência que pela primeira vez tornou-se universal, da filosofia que descobriu a relatividade de todos os julgamentos humanos; época dos mais belos monumentos da arquitetura, e dos horóscopos que o papa e os príncipes encomendavam aos astrólogos; época das guerras de religião e das fogueiras da Inquisição, de riqueza e refinamento desconhecidos até então, ao mesmo tempo com epidemias que dizimavam as cidades; um mundo maravilhoso, cruel e dramático, que de repente revela todo o poder do homem e sua miséria; mundo no qual a natureza e a história, o poder dos reis e a moral são despojados, pela primeira vez, da consagração teológica.

O teatro elisabetano representava o mundo. Um enorme dossel, com os signos dourados do zodíaco simbolizando o céu, pairava acima do palco do Teatro Globe. Era ainda como no tempo do *Theatrum Mundi* medieval. Mas um *Theatrum Mundi* depois de um terremoto.

2

A tempestade tem dois desfechos: o anoitecer tranqüilo na ilha, enquanto Próspero perdoa seus inimigos e toda a história volta ao seu ponto de partida, e o trágico monólogo de Próspero, dirigido diretamente ao público, monólogo que está fora do tempo.

A tempestade tem igualmente dois prólogos. O primeiro, dramático, desenrola-se no navio incendiado pelos raios e que o furacão lança contra os arreci-

fes. O segundo, o relato de Próspero, que conta como perdeu seu ducado e foi parar na ilha deserta, é a pré-história dos personagens do drama.

O primeiro prólogo, assim como o monólogo final de Próspero, pode parecer inútil. Ele se passa fora da ilha e fornece apenas um quadro. Seu sentido dramático, porém, é duplo. Ele mostra uma tempestade real, diferente da tempestade interior, da demência que se apossará dos heróis do drama sob os olhos dos espectadores. É só depois desse quadro de uma tempestade física, material, que será representada a moralidade. Tudo o que acontecerá na ilha será teatro dentro do teatro, um espetáculo encenado por Próspero.

Mas esse prólogo dramático tem também um outro sentido; ele é a exposição direta, sem alegoria, de uma das grandes teses shakespearianas, um confronto brutal entre a natureza e a ordem social. O navio transporta o rei. O que é o poder real e sua majestade frente aos elementos desencadeados? Nada! Shakespeare repete, como foi apontado várias vezes, a célebre invocação de Panurgo no Quarto Livro do *Pantagruel*, mas com ainda mais violência e força de convicção:

> *Gonçalo* › Vamos, meu amigo, um pouco de paciência.
>
> *Contramestre* › Quando o mar tiver. Fora daqui! Que importa a estas ondas rugentes o nome do rei? Para as cabinas! Silêncio! Não nos atrapalheis!
>
> *Gonçalo* › Bem, mesmo assim lembra-te de quem tens a bordo.
>
> *Contramestre* › Ninguém de quem goste mais do que de mim mesmo. Sois conselheiro: se puderdes impor silêncio a estes elementos e fazer a paz imediatamente, não pegaremos em uma só corda mais. Mostrai vossa autoridade. Caso contrário, felicitai-vos por haverdes vivido tanto tempo [...] [Ibidem, I, 1]

Eis aí, mais compacto e mais denso, o tema de *Rei Lear*.

No prólogo de *A tempestade*, mais uma vez é efetuada a grande dessacralização da majestade, tão característica do Renascimento. Diante do mar em fúria, um marujo vale mais que um rei.

O segundo prólogo é o relato de Próspero. O relato é longo e a ele se misturam temas ainda não inteiramente depurados, extraídos de alguma velha peça da qual Shakespeare certamente tirou o enredo de *A tempestade*. O relato de Próspero retoma mais uma vez um dos temas fundamentais, quase obsessivos, de Shakespeare: o bom e o mau senhor, o príncipe legítimo e o usurpador, o soberano legítimo despojado de seu trono. Essa, para Shakespaeare, é a imagem da história, da eterna história, de seu mecanismo constante e imutável. O tema repete-se nas crônicas históricas e nas tragédias, em *Hamlet* e em *Macbeth*, e mesmo nas comédias, pois reencontramo-lo em *Medida por medida* e *Como gostais*. Apenas nas tragédias romanas, embora o mecanismo da história e da luta pelo poder permaneça o mesmo, as *dramatis personae* mudam: lá, elas são o Senado e o povo, os patrícios, os tribunos e os chefes militares.

No relato de Próspero, o esquema da história feudal é posto a nu, despojado de toda alegoria e de todo acaso, quase privado de nomes e caráter, tão abstrato como uma fórmula. O relato de Próspero é o resumo do tratado de Maquiavel, *O príncipe*:

> [...] conhecimento das artes liberais, cujo estudo me absorvia de tal modo que me desembaracei do peso do governo, abandonando-o a meu irmão. [...] Tornando-se mestre na arte de satisfazer aos solicitadores e de como afastá-los; sabendo a quem agradar e a quem entravar os excessos de ambição, [...] colocou todos os corações do Estado no tom que agradava a seus próprios ouvidos e tão bem se saiu que se tornou como a hera: ocultava meu tronco principesco e sugava a seiva de meu verdor... [...] Para que não houvesse anteparo algum entre o papel que representava e a realidade do mesmo, achou necessário tornar-se senhor absoluto de Milão. [...] Conspira (tão sequioso estava pelo poder) com o rei de Nápoles, compromete-se a pagar-lhe um tributo anual, rende-lhe vassalagem, [...] certa meia-noite, determinada para tal fim, Antônio abriu as portas de Milão [...] [Ibidem, I, 2]

O relato de Próspero é uma história de luta pelo poder, de violência e de conspiração. Mas não é apenas a história do ducado de Milão. O destino de Ariel e de Calibã será uma repetição desse mesmo tema. O teatro de Shakespeare é o *Theatrum Mundi*. A violência e o terror como princípios do mundo serão mostrados como categorias cósmicas. A pré-história de Ariel e de Calibã é a repetição das tribulações de Próspero, uma ilustração suplementar do mesmo tema.

Os dramas de Shakespeare são construídos não conforme ao princípio da unidade de ação, mas ao princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesmo quádrupla intriga que repete o tema essencial; são sistemas de espelhos convexos e côncavos que refletem, aumentam e parodiam uma idêntica situação.[3] O mesmo tema volta em tom maior ou menor em todos os registros da música shakespeariana, é repetido no tom lírico e no tom grotesco, primeiro pateticamente, depois ironicamente. A mesma situação é representada no palco por reis, é repetida por um casal de amantes, para depois ser imitada por bufões. Ou terão sido os reis que imitaram os bufões? Reis, amantes e bufões são apenas atores. Os papéis são escritos e as situações impostas. Tanto pior se os atores não convêm aos papéis e são incapazes de representá-los, pois eles representam num palco que é a imagem do mundo real, no qual ninguém escolhe seu papel nem a situação. As situações, no teatro de Shakespeare, são sempre verdadeiras, mesmo quando são espíritos e monstros que as representam.

Antes ainda que as correntes marinhas tivessem lançado em direção à ilha o barco que leva Próspero e Miranda, um primeiro ato de violência fora efetuado. Ariel fora capturado pela feiticeira Sicorax e confinado dentro de um pinheiro fendido, por recusar-se a cumprir suas ordens abomináveis. Ele sofria, pois até então fora livre como o ar. "Eras um espírito por demais delicado para executar-lhe as terrestres e abomináveis ordens", dirá Próspero. Próspero liberta Ariel, mas a fim de que este o sirva, a fim de submetê-lo agora a seu próprio poder. Shakespeare se apressa sempre: de forma imediata, brutal, esboça os conflitos e as situações. Nem bem Próspero terminou seu relato e nem bem Ariel teve tempo de informar sobre o naufrágio do navio, o conflito irrompe com toda a sua brutalidade. O prólogo acabou, a ação começa.

> *Ariel* › [...] permite-me recordar-te o que me prometeste e que ainda não cumpriste.
> *Próspero* › Que é isto? Estás de mau humor? Que queres ainda pedir?
> *Ariel* › Minha liberdade.
> *Próspero* › Antes da época marcada? Nem mais uma palavra! [Ibidem, I, 2]

Por duas vezes já, o tema da violência e da coerção foi introduzido. Mas na ilha existe ainda o terceiro personagem do drama: Calibã. E o mesmo tema, a mesma situação serão repetidos uma terceira vez. Só que os papéis serão invertidos e Shakespeare recorrerá a um novo espelho. Desta vez será um espelho deformante. Calibã é o produto dos amores do diabo com a feiticeira Sicorax. Após a morte desta, seu reinado sobre a ilha começou. Calibã era o senhor legítimo da ilha, pelo menos no sentido feudal. Ele perde seu reino assim como Próspero perdeu seu ducado. Calibã é destronado por Próspero, assim como Próspero foi destronado por Antônio.

Antes de ser representada a moralidade propriamente dita, antes de Próspero submeter seus inimigos à prova da loucura, já transcorreram na ilha dois atos da história feudal.

> Esta ilha é minha por intermédio de Sicorax, minha mãe, que vós, de mim, roubastes. Logo que chegastes, vós me acariciáveis, fazíeis caso de mim, dáveis-me água com bagas dentro [...] sou o único súdito que possuís, eu que já fui meu próprio rei! [Ibidem, 1, 2]

A primeira revolta de Calibã pertence aos antecedentes do drama. Calibã atacou Miranda e quis violentá-la. Sua tentativa falhou. Ele foi confinado em uma caverna, condenado a carregar madeira e água, a sofrer torturas que consistiam em cãibras, ferroadas e beliscões. Admiro o quanto Shakespeare sabe ser literal! Os sofrimentos de Ariel são abstratos, e a liberdade com que ele sonha é abstrata; é o abandono de toda relação de dependência. As dores de Calibã são concretas, físicas, animais. A introdução dos personagens nos dramas de Shakespeare nunca é deixada ao acaso. A primeira cena em que aparece Ariel é exigência de liberdade. A primeira entrada de Calibã é chamamento à revolta. É a entrada de um escravo. A crueldade dessa cena é inteiramente intencional, assim como sua materialidade brutal.

> *Próspero* › Venenoso escravo que o diabo gerou de tua própria mãe, sai!
> *Calibã* › Que o mais pernicioso orvalho, algum dia varrido por minha mãe com uma pena de corvo sobre um insalubre pântano, caia sobre ambos! Que o vento do sudoeste sopre sobre vós e vos cubra de pústulas! [Ibidem, 1, 2]

A exposição está terminada. É assim que se apresenta a história dos habitantes da ilha deserta junto à qual naufragou, nos arrecifes da costa, o navio que leva os antigos inimigos de Próspero.

Para a maior parte dos comentadores, a ilha de *A tempestade* é uma ilha encantada ou uma utopia. Devemos examiná-la mais de perto, pois essa ilha é a cena na qual se desenrola o verdadeiro drama. Onde está situada, o que ela pretende significar e como Shakespeare a descreveu?

Do itinerário marítimo de Alonso, rei de Nápoles, que volta de Túnis, e da história da feiticeira Sicorax, que veio dar nessa ilha após ter sido expulsa de Argel, concluiu-se que a ilha de Próspero deveria se localizar no Meditarrâneo. Outros comentadores situam a ilha mais perto da Sicília, identificando-a com a rochosa Pantelleria, ou então buscam-na junto ao litoral do norte da África, vendo nela Lampedusa. Mas Setebos, em quem acreditava a feiticeira Sicorax, é um deus dos índios da Patagônia, e Ariel traz a Próspero o orvalho "das tempestuosas Bermudas".

Em 1609, o conde de Southampton enviou uma frota completa, com homens e equipamentos, para colonizar a Virgínia, primeira colônia inglesa no litoral da América do Norte. Essa expedição fazia nascer a esperança de fortunas colossais e inflamava as imaginações. Pela primeira vez, não apenas os astrônomos, os humanistas e os estudiosos, mas igualmente os negociantes, os banqueiros e os homens políticos tinham a noção de que a Terra é realmente redonda. No espaço de um século, o mundo povoado pelo homem duplicara de dimensão. Mas ao mesmo tempo, para a imaginação, ele diminuía de tamanho, assim como nossa galáxia após as primeiras expedições ao cosmos. A descoberta do Novo Mundo foi um choque comparável apenas ao lançamento do satélite que fotografou a face oculta da Lua. Essa visão planetária da Terra data da época do Renascimento. Leonardo da Vinci escrevia:

> Meu livro procura mostrar como o oceano, com os outros mares, faz resplender, por meio do Sol, nosso mundo à maneira da Lua; a uma grande distância a Terra se parece com uma estrela, e o provo.

Jean Fernel, um dos homens mais eminentes da nova época, humanista, matemático e médico da corte francesa, escrevia em seu *Dialogue*, de 1530:

> Em nossos dias realizam-se coisas com as quais ninguém sonhara na Antigüidade [...] O oceano foi medido de um extremo a outro graças à proeza de nossos marinheiros, e novas ilhas foram descobertas. [...] Os navegadores de nossa época nos deram um novo globo terrestre.

Se foram descobertos na Terra novos mundos habitados por criaturas racionais, por que então elas não existiriam nas esferas celestes? Foi a tal conclusão que chegou Giordano Bruno, e justamente por isso foi acusado de heresia e queimado na fogueira no ano da graça de 1600. Ano em que Shakespeare começava a escrever *Hamlet*. *A tempestade* foi concluída onze anos mais tarde.

Os mais recentes comentadores de *A tempestade* relacionam sua gênese com os relatos da expedição da frota inglesa à Virgínia, em 1609. A expedição fracassou. O navio almirante *Sea Venture*, colhido pela tempestade, chocou-se contra os arrecifes e os marujos deram à costa de uma pequena ilha do arquipélago das Bermudas. Lá passaram dez meses, tendo depois construído dois barcos com os restos do naufrágio e alcançado a Virgínia. Eles chamaram as ilhas, nas quais os lançara a tempestade, ilhas do Diabo. À noite, uivos misteriosos e ruídos sinistros chegavam-lhes aos ouvidos. Os náufragos os tomavam por vozes dos demônios. Pelo menos, é o que dizem os relatos da época. Talvez o relato do mestre da tripulação se inspire nisso:

> [...] ruídos estranhos e variados de rugidos, gritos, latidos, choque de cadeias e toda a espécie de barulhos horríveis [...] [Ibidem, v, 1]

Esses relatos indignavam os imigrantes, e o conselho dos colonos da Virgínia publicou uma brochura de William Barrett, que dizia que os boatos, segundo os quais "as Bermudas eram atormentadas e povoadas por diabos e gênios ruins", faziam circular notícias falsas e exageradas, e que "nessa comédia trágica não há nada que possa desencorajar os colonos".[4] Os imigrantes da Virgínia liam Shakespeare de maneira mais sensata do que alguns de seus mais recentes comentadores.

Descobriu-se também que Próspero alimentava Calibã com uma variedade não-comestível de anodontes ("moluscos de doce manancial") de que falam os relatos da desafortunada expedição. E alguns especialistas viram em Ariel incendiando o navio — "Às vezes, eu me dividia e queimava em lugares diferentes: na extremidade do mastro de joanete, nas vergas, nos gurupés, acendia chamas distintas que então se encontravam e se reuniam" [ibidem, i, 2] — a imagem dos fogos-de-santelmo que tanto apavoraram os náufragos durante a catástrofe das Bermudas.

O gosto de Shakespeare pelo fantástico sempre se alimentou da realidade contemporânea, e com isso o mundo que ele condensou no palco tornava-se ainda mais material. Mas era sempre o mundo inteiro. Assim, é inútil buscar a latitude e a longitude da ilha de Próspero.

É indiscutível que reina em *A tempestade* um clima de expedições marítimas distantes e de ilhas misteriosas, desertas e ameaçadoras, mas há igualmente a inquietude e a audácia das conclusões a que chegara Giordano Bruno. Em todo caso, *A tempestade* nada tem em comum com o entusiasmo ingênuo e o orgulho infantil dos primeiros testemunhos das descobertas geográficas. As interrogações da peça são filosóficas e amargas. E sua experiência, bem mais amarga ainda.

A moralidade montada por Próspero irá durar um pouco menos de quatro horas. Mas a ilha mesma está fora do tempo. Nela, o inverno e o verão reinam simultaneamente. Próspero ordena a Ariel correr "sobre o cortante vento do norte" e cumprir suas ordens "nas veias da terra, quando está endurecida pelo gelo". A ilha tem salinas e fontes frescas, lugares áridos e lugares férteis, pomares de limoeiros e pântanos espessos. No bosque, as nozes pendem em cachos, as maçãs estão maduras, e nas florestas há trufas. Ela é povoada de macacos, ouriços, víboras, morcegos e sapos. Os gaios fazem seus ninhos e as gaivotas pousam nos rochedos. Há frutas em abundância, mariscos de várias espécies, os pés se ferem nos espinhos. Nessa ilha os cães latem e ouve-se o canto do galo.

Os comentadores de *A Tempestade* gostam de reconhecer aqui a atmosfera idílica da Arcádia. Provavelmente interpretam a peça a partir de encenações muito ruins, com bailarinas e cenários em transparência. Querem ver apenas fantasia e balé. Mais vale confiar naqueles que, nessa ilha, foram submetidos à prova da loucura:

> Todos os tormentos, ansiedades, prodígios e assombros vivem aqui! Que uma força celeste nos conduza para longe deste terrível país! [Ibidem, v, 1]

Eis por que é inútil buscar a ilha de Próspero entre os espaços em branco dos antigos mapas, lá onde se interrompe o traçado das costas, empalidece o azul do oceano e aparecem formas de animais fantásticos ou a inscrição *ubi leones*. Tampouco ali ela existe. A ilha de Próspero é tanto o mundo quanto o palco. Para os elisabetanos, aliás, era a mesma coisa: o palco era o mundo e o mundo era um palco.

Na ilha de Próspero desenrola-se, extremamente abreviada, a história shakespeariana do mundo. Ela é luta pelo poder, crime, revolta e violência. Os dois primeiros atos dessa história do mundo passaram-se antes de chegar à costa o navio que transporta Alonso. Agora Próspero vai acelerar a ação; por duas vezes ainda a mesma história se repetirá, no tom trágico e no tom grotesco, e então o espetáculo terá terminado. A ilha de Próspero nada tem em comum com as ilhas afortunadas das utopias do Renascimento. Assemelha-se mais à ilha-mundo do gótico tardio. Ilha como a pintava um dos maiores visionários entre os pintores de todos os tempos, o precursor do Barroco e do Surrealismo, Hieronymus Bosch, o possesso. Suas ilhas emergem de um mar cinzento. São marrons ou amarelas. Têm a forma de um cone truncado semelhante a um vulcão. Nessa montanha, pequenas figuras humanas comprimem-se e serpenteiam como formigas. As cenas representam os sete pecados capitais e todas as paixões humanas, mas sobretudo a luxúria e o assassinato, a embriaguez e a gula. Em meio aos homens circulam demônios com corpo delgado e maleável de anjo hermafrodita, e cabeça de sapo ou de cão. Debaixo de mesas semelhantes a enormes carapaças de tartaruga, velhas com seios flácidos e rosto de criança são possuídas por criaturas metade homens, metade insetos, com longas antenas peludas. As mesas estão postas para um suntuoso festim, mas as taças e os pratos metamorfoseiam-se em horríveis formas de insetos, de aves e de sapos. É o jardim dos suplícios, ou também a imagem da loucura da humanidade. Até em sua forma essa ilha assemelha-se ao palco elisabetano. Ao pé da montanha há vales doces e férteis: é o proscênio. Em imensas cavernas e nos terraços do cone desenrolam-se as cenas principais. O topo do vulcão é vazio. No palco superior não há atores. Ninguém para abençoar ou julgar a loucura. Essa ilha é a cena das "torturas do mundo cruel". Mundo do qual Shakespeare era testemunha. Onde não há deuses e onde os deuses são inúteis. Os homens bastam:

> Como os ratos que comem vorazmente o próprio veneno, nossas inclinações correm atrás de um mal de que estão sedentas e, quando bebem, morremos. [*Medida por medida*, I, 2]

Essa citação poderia ser colocada sob as grandes telas de Hieronymus Bosch, *A tentação de Santo Antão* ou *O jardim das delícias*. Assim é a ilha de Próspero. Ariel é seu anjo e o executor de suas ordens. Por isso, quando quer se tornar visível, ele toma a forma ora de ninfa, ora de harpia. Ei-lo anunciando seu veredicto aos náufragos:

> Sois três pecadores que o Destino (que tem por instrumento este baixo mundo e tudo quanto encerra) vomitou do insaciável oceano sobre esta ilha, onde homem algum deve habitar, pois que entre os homens sois indignos de viver. Eu vos enlouqueci e vejo em vós essa espécie de coragem que faz com que os homens se enforquem ou se afoguem! [*A tempestade*, III, 3]

Ariel, por ordem de Próspero, atrai os náugrafos, enfeitiça-os com música, atormentando-os e dispersando-os. Alonso, o rei de Nápoles, e o fiel Gonzalo logo ficam exaustos. Vão dormir, acompanhados de toda a sua comitiva. Somente Antônio, o perjuro, e Sebastião, o irmão do rei, permanecem acordados, montando guarda.

Uma vez mais se repetirá a história da conspiração contra o poder. Mas Shakespeare oferece um novo espelho. Próspero contou de forma muito concisa e seca, à maneira de um manual de história, como perdeu seu ducado. O relato reduziu-se a expor uma fórmula, um mecanismo. Agora a ação torna-se mais lenta e temos uma sucessão de planos gerais. Como num filme. Agora cada segundo tem sua importância e podemos observar cada vibração da alma e cada gesto. O rei e Gonzalo dormem. O momento é propício. Talvez nunca mais se reproduza:

> *Sebastião* › Mas, e tua consciência?
>
> *Antônio* › Ora, meu senhor, onde está essa coisa? Se fosse uma freira, seria obrigado a andar de chinelos, mas não sinto essa deidade em meu peito. Mesmo que vinte consciências se interpusessem entre mim e Milão, elas se congelariam, para melhor se derreterem antes que me importunassem! [Ibidem, II, 1]

Antônio e Sebastião levantam suas espadas. Dentro de um instante o assassinato estará consumado. Eis um tema realmente obsessivo em Shakespeare. Somente os espelhos mudam. E cada um deles não é senão um outro comentário a situações sempre semelhantes. A ilha de Próspero é uma prisão, assim como a Dinamarca. O atentado de Antônio e de Sebastião é uma repetição da cena de *Rei Lear*:

> Se os céus não enviarem imediatamente seus anjos em forma visível para reprimirem tão vis ofensas, isto significa que a humanidade devorará a si mesma, como os monstros das profundezas. [*Rei Lear*, IV, 2]

As espadas vão retroceder porque Ariel vigia. Ele é ao mesmo tempo um agente provocador e o inspetor do espetáculo cujo diretor é Próspero. Não é necessário que o assassinato seja consumado. Basta que tenha sido mostrado, pois é apenas uma peça de moralidade que está sendo encenada na ilha, não é mesmo? Próspero submete os náufragos à prova da demência. Mas o que esta significa? Sebastião repete o ato cometido por Antônio doze anos antes. A ilha é um palco no qual a história do mundo se desenrola e se repete. A história é demência. Como em *Ricardo III*. "Bem-vindos, destruição, morte e massacre! Vejo, como num mapa, o fim de tudo!" [*Ricardo III*, II, 4].

Próspero faz passar os náufragos por situações extremas e definitivas. Por situações em estado puro. Sebastião repete o atentado de Antônio contra o poder e contra um irmão. Mas Antônio cometera esse atentado em Milão a fim de tornar-se realmente duque. Sebastião quer matar seu rei e irmão numa ilha deserta. O navio foi lançado contra os rochedos, e num canto dessa terra estrangeira há apenas um punhado de náufragos. O atentado de Sebastião é, em sua essência, um ato gratuito, uma pura loucura. Como roubar um saco de

ouro no deserto, entre homens condenados a morrer de sede. Os gestos e os motivos de Sebastião são idênticos aos de Antônio, doze anos mais cedo. Idênticos a um verdadeiro golpe de Estado. É nisso, precisamente, que consiste o princípio das analogias shakespearianas e o sistema de espelhos intercambiáveis. A história da humanidade é loucura, mas para mostrar essa loucura é preciso representá-la numa ilha deserta.

A primeira seqüência trágica do roteiro concebido por Próspero terminou. O golpe de Estado foi representado, mas por príncipes. As analogias no entanto não se esgotaram, e um segundo grande confronto nos espera. Novamente mudam os atores e os papéis, a situação permanecendo a mesma. O mundo de Shakespeare é uno; não são apenas os estilos que nele se confundem. Os golpes de Estado não são privilégio apenas dos reis, e a sede do poder não se apodera apenas dos príncipes. Por três vezes já, em *A tempestade*, o golpe de Estado foi mostrado através de um prisma trágico; agora ele será representado no estilo bufo. Os personagens de Shakespeare dividem-se ainda em trágicos e grotescos. Mas o grotesco, em seu teatro, não é somente um alegre interlúdio para distrair os espectadores depois das cenas cruéis representadas pelos reis e pelos príncipes. As cenas trágicas, em Shakespeare, são com freqüência acompanhadas de bufonaria, de grotesco ou de ironia, possuindo o bufo uma dose de amargura, de lirismo e de crueldade. Nesse teatro, os loucos dizem a verdade. E não a dizem apenas: eles representam situações reservadas aos poderosos. O bêbado e o bufão Trínculo querem também governar. Em conivência com Calibã, preparam um atentado contra Próspero. A história se repete mais uma vez. Mas desta vez como farsa, a qual se mostrará igualmente trágica. Por ora, ela é pura bufonaria: "Monstro, matarei esse homem. A filha e eu seremos rei e rainha (Vivam Nossas Majestades!). Trínculo e tu mesmo sereis vice-reis" [*A tempestade*, III, 2].

A ilha de Próspero é a arena do mundo verdadeiro, não uma utopia. Shakespeare diz isso claramente, diretamente aos espectadores, sublinha-o de maneira quase inconveniente. Gonçalo é o pregador de moral do drama. É fiel e honesto, mas ao mesmo tempo ingênuo e ridículo. O rei ainda não foi dormir, o golpe ainda não foi tentado. Gonçalo começa a contar a história de um Estado bem-aventurado. Certamente acaba de ler o célebre capítulo dos *Ensaios* de Montaigne sobre os canibais. Ele repete as palavras de Montaigne.

Nessa comunidade feliz, o trabalho e os negócios são desconhecidos, não há magistrado nem poder:

> *Gonçalo* › [...] nada de soberania...
>
> [...]
>
> *Antônio* › O fim de sua república justifica o princípio.
>
> *Gonçalo* › A natureza produziria tudo em comum, sem suor e sem esforço. A traição, a felonia, a lança, o punhal, o mosquetão ou qualquer espécie de engenho acabariam, porque por si mesma a natureza fornecerá tudo em abundância, todo o necessário para alimentar meu inocente povo. [Ibidem, II, 1]

Criaturas humanas, belas e inteligentes, vivem no estado de natureza, ignorando o pecado original e a corrupção da civilização. A natureza é boa e os homens são bons. Tais são as ilhas afortunadas das utopias antifeudais. Elas eram descobertas nos mares do sul pelos frades ingênuos da ordem de São Francisco de Assis, que lá encontravam, bem antes de Rousseau, "bons e nobres selvagens". Montaigne falou deles. Mas Shakespeare não acreditava nesses "bons selvagens", como tampouco acreditava nos bons reis. Quando estava em busca de uma utopia, ele a situava na floresta das Ardenas, onde viviam Robin Hood e seus companheiros. Mas essa utopia, ele a tempera igualmente de amargura; também ali o cavaleiro Jacques não se sentirá em casa. Shakespeare não acreditava nas ilhas afortunadas. Estava demasiado próximo da terra firme.

Na ilha de Próspero, são as leis do mundo verdadeiro que governam. Mal Gonçalo terminou de contar sua história e deitou-se ao lado do rei para a sesta, Antônio e Sebastião já estão em pé acima deles, com a espada desembainhada. Começa um espetáculo tão cruel quanto o mundo. Quanto o mundo que Hamlet observava:

> [...] os ultrajes e desdéns do tempo, a injúria do opressor, a afronta do soberbo, as angústias do amor desprezado, a morosidade da lei, as insolências do poder e as humilhações que o paciente mérito recebe do homem indigno [...] [*Hamlet*, III, 1]

Ariel executou as ordens de Próspero. Seus inimigos repetiram gestos efetuados doze anos antes. Gestos, não atos. Da primeira à última cena, eles não foram senão um punhado de náufragos numa ilha deserta. Em sua situação de náufragos, seus gestos só podiam ser os da ingenuidade. Mas esses gestos eram demência. Tal é justamente a prova humana que Próspero impôs a seus atores. Eles percorreram o caminho que os conduziu ao inferno de suas próprias almas. Viram-se finalmente "nus como vermes". Essa expressão sartriana cabe inteiramente aqui. Alonso compreendeu o sentido dessa prova:

> Aí está o mais estranho labirinto onde jamais se meteu qualquer homem. Existem neste caso coisas que estão acima dos poderes da natureza. Será preciso um oráculo para retificar nosso saber. [*A tempestade*, V, 1]

A representação de *A tempestade* e a moralidade montada por Próspero terminaram. Logo serão seis da tarde. O mesmo relógio mediu o tempo interior da representação e o tempo dos espectadores. Pois os atores e os espectadores, durante essas quatro horas, foram submetidos à mesma tempestade. Cada um deles.

> Não houve uma só alma que não sentisse a febre da loucura e não mostrasse sinais de desespero. [Ibidem, I, 2]

Na ilha, a história do mundo foi representada e repetida. Na ilha que os especialistas de Shakespeare consideram como uma Arcádia.

3

Quem é Próspero e o que significa sua varinha? Por que nele a ciência está associada à magia, e qual é o sentido último de seu confronto com Calibã? Pois Próspero e Calibã são, em última instância, os heróis de *A tempestade*. Por que Próspero quebra sua varinha mágica e lança seu livro ao mar? Por que retorna desarmado ao mundo dos homens?

Em nenhuma das obras-primas de Shakespeare, com exceção de *Hamlet*, foi mostrada de maneira tão brutal, como em *A tempestade*, a antinomia entre a grandeza do espírito humano e a crueldade da história, a fragilidade da ordem dos valores. Era uma antinomia vivida profundamente pelos homens do Renascimento, e que para eles era trágica. As novas esferas celestes imutáveis que, segundo o ensinamento medieval, dispunham-se concentricamente ao redor da Terra, eram a garantia da ordem natural. À hierarquia celeste correspondia a hierarquia social. E agora os nove céus deixaram de existir. A Terra passou a ser um grão de poeira no espaço estrelado, ao mesmo tempo que o universo se aproxima; os corpos celestes movem-se de acordo com leis que a razão humana acaba de descobrir. A Terra tornou-se simultaneamente muito pequena e muito grande. A ordem natural foi dessacralizada, a história não é senão a história do homem. Podia-se sonhar que ela mudaria. Mas não mudou. Nunca até então as pessoas sentiram tão dolorosamente a discrepância entre sonho e realidade, entre as possibilidades que residem no homem e a miséria de seu destino. Tudo poderia ter mudado e nada mudou. Como Jean Paris mostrou de forma tão convincente, são essas justamente as contradições que Hamlet não podia resolver e no meio das quais se debatia:

> Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão, infinito em suas faculdades; na expressão e nos movimentos, quanta determinação; como é admirável em seus atos, angélico em seu pensamento, como se parece a um deus! A maravilha do universo, o modelo dos animais! No entanto, o que é para mim essa quintessência do pó? O homem não me encanta, e a mulher tampouco... [*Hamlet*, II, 2]

Hamlet leu Montaigne. E em Montaigne essas mesmas contradições são descritas de maneira ainda mais brutal, mais violenta:

> Consideremos pois, por ora, o homem sozinho, sem outra ajuda, armado apenas de suas armas. [...] Que ele me faça entender, pelo esforço de seu discurso, sobre quais fundamentos construiu essas grandes vantagens que pensa ter sobre as demais criaturas. Quem o convenceu que a dança admirável da abóbada celeste, a luz eterna dessas chamas que giram tão orgulhosamente sobre sua cabeça, os movimentos assombrosos do infinito oceano, foram estabelecidos e mantêm-se por tantos séculos para sua comodidade e serviço? É possível imaginar algo tão ridículo quanto essa miserável e frágil criatura, que nem mesmo é dona de si, exposta às ofensas de todas as coisas, dizer-se senhor e imperador do universo, do qual é incapaz de conhecer a menor parte, muito menos de comandá-lo?

E mais adiante:

> A mais calamitosa e frágil de todas as criaturas é o homem, e não obstante a mais orgulhosa. Ela se sente e se vê instalada aqui, no atoleiro e na imundície do mundo, presa e pregada à pior parte do universo, a mais infecta e morta, no canto mais vil da casa e mais distante da abóbada celeste, com os animais que são os piores das três condições; mas ousa imaginar-se acima do círculo da Lua e pôr o céu sob seus pés.[5]

Próspero possui essa consciência da miséria e da grandeza do homem, com mais amargura ainda. Geralmente ele aparece em cena vestido com um grande manto negro pontilhado de estrelas e tendo à mão a varinha mágica. Essa indumentária retira do ator a liberdade de movimento, transforma-o num Papai Noel ou num prestidigitador, patético porque forçado a agir como oficiante. Em vez de ser trágico e humano, torna-se cerimonioso. Próspero é o diretor da peça de moralidade que mostrou as razões de sua derrota; ela repete a história humana sem possibilidade de modificá-la. É preciso rejeitar a má tradição teatral retirando dos ombros de Próspero essa capa de mágico.

Toda vez que penso em Próspero revejo a cabeça de Leonardo da Vinci tal como aparece em seu último auto-retrato. Tem uma testa muito alta, enorme. Os cabelos brancos e ralos descem como os vestígios de uma juba de leão e misturam-se à grande barba de Deus Pai. A barba cinge-lhe a boca; os lábios estão cerrados, torcidos, com as comissuras caídas. Esse rosto é marcado pela sabedoria e pela amargura. Não exprime calma nem abandono. Foi esse mesmo homem que, à margem de uma grande folha cheia de demonstrações sobre o movimento dos corpos, anotou com a mesma escrita invertida, mas em caracteres ainda menores: "Ó Leonardo, por que tanto esforço?".

M. Brahmer concluiu seu ensaio sobre Leonardo com uma evocação da última cena de *A tempestade*. Ele não foi o único a fazê-lo. Muitos críticos, quando escreviam sobre Próspero, também evocavam a figura de Leonardo. Shakespeare teria ouvido falar dele? Não o sabemos; pode ter ouvido falar através de Ben Jonson, que era um grande erudito, do conde de Southampton, de Essex ou de algum de seus poderosos amigos. A lenda de Leonardo pode ter chegado a seus ouvidos; este, aos olhos dos contemporâneos e durante muito tempo depois, foi tido como o homem que mais avançou no conhecimento da magia. Da magia branca, obviamente, magia natural, já então chamada empírica, oposta à magia negra ou demoníaca. Da magia que praticava Paracelso. Ele considerava o ar como uma espécie de espírito proveniente de um líquido em estado de ebulição. "Gênio aéreo", como Shakespeare qualificou Ariel na lista dos personagens. Pico de la Mirandola deixou escritos relacionados a essa mesma magia branca, ele, que considerava que o sábio "une o céu e a terra e contribui para ligar o mundo inferior às potências do mundo superior".

Talvez não por acaso Shakespeare tenha dado a Próspero o ducado de Milão, onde Leonardo passara longos anos a serviço de Luís II, o Mouro, e de onde, em 1499, após a queda do principado mais poderoso de todos, partira para um exílio que só terminaria com sua morte. Mas são só suposições com as quais o historiador da literatura pode se ocupar em seus momentos de lazer. Apenas uma coisa importa: Shakespeare criou em *A tempestade* um personagem comparável a Leonardo da Vinci, ao mesmo tempo que a figura trágica de Leonardo permite compreender melhor a figura trágica de Próspero.

Leonardo era grande conhecedor de mecânica e hidráulica, desenhava e projetava novas e espaçosas cidades, uma rede de canais modernos, máquinas de guerra a serem utilizadas em cercos, morteiros de uma potência ainda desconhecida, canhões de onze bocas capazes de expelir balas simultaneamente, carros blindados semelhantes a tanques, movidos mecanicamente por um sistema de rodas dentadas e alavancas. No *Codice Atlantico*[6] há desenhos técnicos extremamente precisos de novos laminadores, de máquinas móveis para abrir canais e máquinas têxteis rápidas. Ali estão consignadas observações sobre o vôo dos pássaros e o movimento dos peixes, e cálculos inacabados sobre a dimensão e o peso de asas que permitissem ao homem elevar-se nos ares. Há projetos e desenhos de máquinas voadoras, de um escafandro com reservatório de ar e tubo respiratório, e mesmo de submarinos.

Nenhuma das máquinas de Leonardo foi realizada. Sua tragédia era que a técnica não conseguia acompanhar no mesmo passo o pensamento. Os materiais disponíveis eram muito pesados, e o trabalho dos metais demasiado primitivo para que as máquinas que imaginara pudessem mover-se sem o auxílio de um motor. Leonardo tinha a dolorosa consciência da resistência da matéria e da imperfeição dos instrumentos, mas já via surgir aos poucos um mundo no qual o homem saberia arrancar da natureza seus segredos e dominá-la pela arte e pela ciência:

> Não vês que o olho abarca a beleza universal? Ele é o mestre de cerimônias: cria a cosmografia, todas as artes humanas, conduzindo-as e corrigindo-as; leva o homem às diversas partes do mundo; é o príncipe das matemáticas: suas ciências são exatas; ele mediu a altura e a grandeza das estrelas, descobriu os elementos e suas posições; chega mesmo a predizer coisas futuras baseado no curso dos astros. Engendrou a arquitetura, a perspectiva e a divina pintura. [...] Mas para que serve esse longo e pomposo discurso? Há uma única coisa que não venha do olho? Ele move os homens de leste a oeste, inventou a navegação, e nisto superou a natureza, cujas criações são limitadas.[8]

O grande monólogo de Próspero no quinto ato de *A tempestade*, em que os românticos decifravam o adeus de Shakespeare ao teatro e uma profissão de fé no poder demiúrgico da poesia, é em realidade muito próximo do entusiasmo de Leonardo pelo poder do espírito humano que arrancou da natureza suas forças elementares. Esse monólogo é um longínquo eco de uma passagem célebre das *Metamorfoses* de Ovídio. O mundo é visto em movimento e transformação; os quatro elementos, a terra, a água, o fogo e o ar, são liberados; eles não obedecem mais aos deuses, mas estão sob o poder do homem que subverte pela primeira vez a ordem da natureza. Cada época lê esse grande monólogo a partir de sua própria experiência. Para nós, trata-se de um monólogo atômico e comporta mais pavor do que entusiasmo. Interpretamo-lo de maneira bem menos simbólica e menos poética, de maneira bem mais concreta e literal. Para seis gerações de especialistas em Shakespeare, de William Hazlitt a John D. Wilson,[7] a perenidade do mundo era absolutamente inquestionável. E talvez por isso eles vissem em *A tempestade* uma obra arcádica. Para nós, há um acento apocalíptico nesse monólogo de Próspero; não o Apocalipse poético dos românticos, mas o das explosões nucleares e do cogumelo atômico. Ora, essa nossa maneira de compreender o monólogo de Próspero e a peça é certamente mais próxima das experiências dos homens do Renascimento e das contradições brutais que eles tentavam conciliar. "O insaciável desejo de conhecimento de Leonardo": tal é o título que ele mesmo deu à seguinte passagem de seu caderno de notas:

> Nem o mar tempestuoso faz ouvir um rugido tão violento quando a rajada de vento norte o repele, em ondas espumosas, entre Cila e Caribde; nem o Stromboli nem o monte Etna, quando fogos sulfurosos, aprisionados, rompem e rasgam as poderosas montanhas, e lançam no ar pedras e terra misturadas no jorro das chamas... Nem quando as cavernas incandescentes do Etna vomitam e restituem o elemento incontrolável, e o rechaçam com furor para sua própria região, afugentando todo obstáculo que se oponha à sua raiva impetuosa...
>
> Movido por um desejo ardente, ansioso de ver a abundância das formas variadas e estranhas que a artificiosa natureza cria, tendo caminhado por uma certa distância entre rochedos escarpados, cheguei ao orifício de uma grande caverna e lá me detive um momento, tomado de assombro, pois não suspeitava sua existência; curvado, com a mão esquerda estreitando meu joelho enquanto com a direita protegia da luz minhas sobrancelhas franzidas, eu me inclinava de um lado a outro para ver se podia discernir alguma coisa no interior, apesar da intensidade das trevas que ali reinavam. Depois de permanecer assim por algum tempo, duas emoções brotaram subitamente em mim: temor e desejo; temor da caverna sombria e ameaçadora, desejo de ver se ela ocultava alguma maravilha.

Necessidade de conhecer, medo de conhecer. Ambos inelutáveis. Eis aí, seguramente, a chave do monólogo de Próspero que Leonardo nos propõe. Chave contemporânea, também. O mundo tornara-se então muito grande e muito pequeno, pela primeira vez a terra tremera sob seus pés:

> Elfos das colinas, dos riachos, dos lagos serenos e dos bosquetes; e vós que sobre a areia, onde vossos pés não deixam vestígios, perseguis Netuno quando vai embora e fugis dele quando volta; vós, pequenos duendes, que ao luar traçais esses círculos de ervas amargas que a ovelha não quer pascer; e vós cujo passatempo consiste em fazer brotar cogumelos à meia-noite, que vos regozijais ao ouvir o solene toque de recolher, com cujo auxílio (embora sejais fracos mestres) obscureci o sol ao meio-dia, despertei os ventos procelosos e desencadeei a guerra uivante entre o oceano glauco e a abóbada azulada; inflamei o terrível trovão retumbante e fendi o robusto carvalho de Júpiter com seu próprio raio; fiz tremer o promontório sobre suas sólidas bases e arranquei pelas raízes o pinho e o cedro; os túmulos, à minha ordem, despertaram seus mortos e, graças à minha arte todo-poderosa, se abriram para deixá-los passar. [*A tempestade*, V, 1]

Em quase todos os pensadores, poetas e filósofos do Renascimento, encontramos essas transições brutais que vão das explosões de entusiasmo pelas conquistas do pensamento humano à visão catastrófica do aniquilamento. Isso acontece em Michelangelo e mais freqüentemente ainda em Leonardo da Vinci, em quem o tema da destruição total retorna quase como uma obsessão. Em seus escritos, multiplicam-se as descrições minuciosas e brutais de incêndios que consomem cidades inteiras, do novo dilúvio que há de exterminar a humanidade ou da epidemia que há de dizimá-la. A natureza "envia vapores pestilentos sobre as grandes concentrações de seres vivos, particularmente os homens, que se multiplicam em excesso porque os outros animais não os devoram". Isto é muito shakespeariano como frase, mesmo em seu estilo. Às vezes as analogias são realmente surpreendentes. Numa de suas cartas inacabadas, Leonardo escreve: "*La bocca n'ha morti più che'l coltello*" (a boca mata mais do que a faca). Hamlet, depois da grande cena com os atores, dirá: "Meu único punhal será minha palavra" [*Hamlet*, III, 2].

Em Leonardo, como em Shakespeare, encontramos com freqüência esse tipo de reflexão muito cruel e muito moderna sobre a história humana, que não dura mais que um segundo comparada à história da terra. O homem é um animal como os outros, talvez apenas mais cruel; mas, ao contrário de todos os outros, tem consciência de seu destino e quer mudá-lo. Ele nasce e morre num tempo que lhe escapa e jamais poderá resignar-se a isso. A varinha de Próspero obriga a história do mundo a repetir-se numa ilha deserta. Os atores podem representá-la no espaço de quatro horas. Mas a varinha de Próspero é impotente para mudar o curso do mundo. Concluída a moralidade, o poder mágico de Próspero deve igualmente ter fim. Não lhe resta senão uma amarga sabedoria.

Uma outra passagem dos escritos de Leonardo também me parece muito próxima de *A tempestade*. Ele fala de um seixo que, do alto da montanha, rolou até a planície; os homens pisam-no com os pés, os cascos dos animais fazem-no rolar, as rodas dos veículos o esmagam. Leonardo conclui: "Isso acontece aos que querem sair da vida solitária e contemplativa para vir habitar na cidade, em meio ao povo, em meio aos males infinitos".[8]

Há nessa passagem a triste amargura da despedida de Próspero de sua ilha: "[...] vou retirar-me para meu Milão, onde, de três em três pensamentos, um será dedicado ao meu túmulo" [*A tempestade*, v, 1].

Essa cisão própria de Leonardo entre o pensamento e a prática, entre o reino da liberdade, da justiça e da razão, de um lado, e a história, de outro, foi ainda mais intensa e dolorosamente sentida pela última geração dos homens do Renascimento, geração à qual pertencia Shakespeare. Ela tinha consciência de que uma grande época terminava. O presente era repulsivo, o futuro desenhava-se em cores ainda mais sombrias.

Os grandes sonhos de felicidade dos humanistas não haviam se realizado; revelavam-se apenas sonhos. Restava a amarga consciência das ilusões perdidas. O novo poder do dinheiro tornava ainda mais cruel o poder feudal. A realidade era a guerra, a fome e a peste, o terror que os poderosos e a Igreja faziam reinar. Na Inglaterra, Elisabete governava cruelmente, a Itália fora abandonada aos espanhóis, Giordano Bruno, entregue à Inquisição, fora queimado em Campo di Fiore.

Por volta do final do século XVI, podia parecer que o sistema de Copérnico tivesse definitivamente triunfado. Pela primeira vez ele era empiricamente confirmado, graças à invenção do telescópio e à descoberta dos satélites de Júpiter por Galileu. Este publicava seu tratado *Sidereus nuntius* em 1610, portanto quase ao mesmo tempo que *A tempestade*. Tratava-se então de um novo triunfo da ciência. Mas triunfo que se mostrou ilusório. Era antes o dobre de finados de uma grande época. É verdade que a obra inflamou a imaginação de um Campanella, mas foi considerada herética. Os sinistros aristotélicos dogmáticos triunfavam mais uma vez. Em 1618, o Santo Ofício condenava oficialmente a teoria de Copérnico e as concepções ditas "pitagóricas", como contrárias ao texto das Escrituras. Em 1633 ocorre o processo de Galileu, que renega publicamente suas convicções heréticas:

> [...] afirmei e acreditei que o Sol é o centro do mundo, imóvel, e que a Terra não é o centro do mundo e se move. [...] Juro no futuro nada dizer nem afirmar, por voz ou por escrito, que permita terem de mim tais suspeitas, e se porventura encontrar um herético, ou presumido como tal, denunciá-lo-ei a este Santo Ofício, ao inquisidor ou ao chefe da diocese de minha residência.[9]

Mas, cinco anos mais tarde, esse velho doente e cansado escreverá da prisão a um de seus antigos companheiros:

> Galileu, vosso caro amigo e servidor, está completamente cego há um mês. É irremediável. Imaginai então, gracioso amigo, qual deve ser minha tristeza ao ver que o céu, essa vastidão e esse universo que, mediante estranhas observações e claras demonstrações, eu aumentara cem mil vezes de tamanho, comparado ao que nele via o conjunto dos sábios de todos os séculos passados, que esse espaço e esse universo agora diminuíram tanto e se obscureceram tanto para mim, a ponto de não se estenderem além do espaço que ocupa minha pessoa.

A varinha de Próspero não inverteu o curso da história. Em verdade, ela nada mudou. O mundo continua cruel como era, e "nossa curta vida acaba com um sono". No último monólogo de Próspero, vejo a grandeza, o desespero e a amargura da carta de Galileu:

> Agora, não tenho mais espíritos que me ajudem, arte para encantar, e meu fim será o desespero [...] [Ibidem, v, 1]

Próspero não é Leonardo da Vinci, muito menos Galileu. E não são as analogias que importam, por mais sedutoras que sejam. O que importa é que se leia *A tempestade* como uma grande tragédia do Renascimento sobre as ilusões perdidas.

Jean Paris, o mais notável dos intérpretes contemporâneos de Shakespeare, chama *Hamlet* uma peça sobre "o fim da época do terror".[10] O pai de Hamlet matou o pai de Fortimbrás, Cláudio matou o pai de Hamlet, Hamlet deveria portanto matar Cláudio, e o jovem Fortimbrás matar Hamlet. O caminho para o trono leva ao assassinato, e esse encadeamento é impossível de romper. Mas o jovem Fortimbrás não mata Hamlet. Quando, em sua armadura prateada, invencível e heróico, faz sua entrada em Elsenor, a cena já está vazia. Ele ascende ao trono da Dinamarca em conformidade com a lei, mas sem derramar sangue. Eis chegado "o fim da época do terror". Fortimbrás triunfou. Mas com isso a Dinamarca deixará de ser uma prisão? O corpo de Hamlet foi transportado para fora pelos soldados. Ninguém mais se interrogará sobre o sentido da história feudal e sobre o sentido da vida humana. Fortimbrás não se faz tais perguntas. Nem sequer suspeita que possam ser feitas. A história foi salva, mas a que preço?

Os teóricos elisabetanos contemporâneos de Shakespeare faziam da tragédia a representação do destino humano. Segundo eles, a tragédia podia livremente associar verdade histórica e ficção para fins didáticos. Ela devia acautelar os espectadores contra o perigo de se entregarem às paixões, e mostrar-lhes as conseqüências dos pecados. Numa boa tragédia, segundo a célebre fórmula de Puttenham, datada de 1589:

> sua vida infame e suas tiranias eram exibidas perante o mundo inteiro, seus vícios condenados, suas loucuras e insolências extremas ridicularizados, e seu fim miserável descrito [...] a fim de mostrar o humor mutável da fortuna e o justo castigo infligido por Deus como punição a uma vida cheia de vícios e de crueldades.[11]

O poeta, segundo Philip Sidney, o autor de *Arcadia*, é aquele que "põe ao alcance do vulgo a filosofia geral", e nada mais. Mas Shakespeare não era um desses, ou pelo menos só o era à maneira pela qual Montaigne também ajudava a difundir a filosofia.

Shakespeare está longe do didatismo vulgar de um Puttenham e de um Sidney. Para ele, não há diferença entre um rei legítimo e um usurpador. O soberano, para ele, é sempre o príncipe de Maquiavel, que vive num mundo em que os peixes grandes devoram os pequenos. Para Shakespeare não há diferença entre um rei bom e um tirano, como tampouco para ele há diferença entre um rei e um bufão. Ambos são mortais. A violência e a luta pelo poder não são um privilégio dos soberanos; são a lei deste mundo.

Essa visão pessimista e cruel que Shakespeare faz da história já é muito próxima da filosofia materialista do Hobbes do *Leviatã*. Hobbes era um teórico da Restauração, para ele os reis haviam deixado de ser os ungidos do Senhor. Haviam se tornado os ungidos da história. Seu poder absoluto e o direito de cometer qualquer atrocidade eram o produto da "guerra de todos contra todos". Eles eram os responsáveis pela ordem social, diante da anarquia eternamente ameaçadora.

Shakespeare via a história feudal com os mesmos olhos que Hobbes, mas revoltava-se contra sua imutabilidade. Ele buscava resolver a trágica antinomia entre o terror e a anarquia. Jamais colocou sobre a cabeça dos reis de suas crônicas e tragédias, sobre a cabeça dos Ricardos, dos Henriques ou dos Macbeths, a coroa da necessidade histórica. Punha os reis em pé de igualdade com os mortais e mostrava que um cavalo, às vezes, pode valer mais que todo um reino.

Numa ilha deserta, a história do mundo foi representada. O espetáculo acabou, a história recomeça, mais uma vez, desde o início. Alonso retornará a Nápoles, Próspero a Milão, Calibã será novamente o senhor da ilha. Próspero joga fora sua varinha e ficará de novo desarmado. Se tivesse conservado a varinha, *A tempestade* teria sido apenas um conto de fadas. A história é loucura, mas a música cura as almas humanas da loucura, e somente uma amarga sabedoria pode opor-se à história. É impossível escapar dela. Todos passaram pela tempestade e são agora mais sábios. Mesmo Calibã. Sobretudo Calibã. Uma vez mais, é preciso recomeçar, recomeçar desde o exato começo. Próspero aceita voltar a Milão. É nisto, e somente nisto, que reside o difícil e frágil otimismo de *A tempestade*.

4

Ariel é um anjo, um carrasco, mas também o executor das ordens de Próspero. Ele só tem duas cenas pessoais: a da revolta, no primeiro ato, e a do perdão que ele implora para os inimigos de Próspero, no quarto ato. Seu conflito dramático se reduz à sua sede de liberdade. Ariel foi considerado, pelos comentadores de *A tempestade*, como o símbolo da alma, do pensamento, da inteligência, da poesia, do ar, da eletricidade, e até mesmo, nas interpretações católicas, da Graça oposta à Natureza. Mas, no palco, Ariel é apenas um ator, homem ou mulher, vestindo traje comum ou malha, com ou sem máscara. Ariel em traje histórico torna-se elemento de um espetáculo de época e, no melhor dos casos, o pajem de Próspero. Ariel em traje fantástico pode facilmente parecer um auxiliar de laboratório ocupado junto a um reator atômico. Ariel em roupa colante transforma-se em dançarina de um balé fantástico. Se desde o primeiro ato Ariel aparece mascarado, isso não será teatro shakespeariano. E que máscara Ariel poderia usar? Os atores que representam espíritos devem igualmente ser homens. Sempre que penso em Ariel imagino-o sob os traços de um garoto magro, de rosto triste. Seu vestuário deveria ser o mais comum, ter a menor significação possível. Ele pode vestir uma calça escura e uma camisa clara, ou então uma blusa de gola rulê. Ariel move-se mais rápido que o pensamento. Portanto, que entre e saia de cena sem se fazer notar. Mas que se proíba de dançar ou de correr. Ele deve deslocar-se muito lentamente. Na maior parte do tempo, deveria permanecer imóvel. Somente assim pode ser mais rápido que o pensamento.

Os comentadores de *A tempestade* ocupam-se principalmente de opor Ariel a Calibã. Penso que essa oposição é filosoficamente vulgar e teatralmente nula. Ariel, na ação dramática, não é o oposto de Calibã. Ariel só é visível para Próspero e os espectadores. Para todos os outros personagens do drama, ele é apenas uma voz ou uma música.

Calibã é um personagem do drama; é inclusive o personagem principal depois de Próspero. É uma das maiores, das mais originais e das mais inquietantes criações de Shakespeare. Não se assemelha a nada nem a ninguém. Sua individualidade é total. Ele vive em *A tempestade* mas também fora dela, como Hamlet, Falstaff e Iago. Ao contrário de Ariel, não se deixa definir por uma metáfora única ou encerrar numa única alegoria. Na lista dos personagens ele é chamado "ser disforme e selvagem". Próspero trata-o de "diabo", "escória da terra", "cágado", "cão sarnento", "escravo pernicioso" e, sobretudo, "monstro". Trínculo chama-o "peixe". Calibã tem pernas normais, mas braços semelhantes a nadadeiras. Está o tempo todo mascando alguma coisa, grunhe, afasta-se andando de quatro.

Dürer desenhou um porco com duas cabeças, uma criança barbada, um rinoceronte parecido a um elefante monstruoso. Em seu *Tratado da pintura*, Leonardo da Vinci dá esta receita para fazer um dragão: "Junte a cabeça do mastim ou do perdigueiro, os olhos do gato, as orelhas do porco-espinho, o focinho do galgo, as sobrancelhas do leão, as têmporas de um galo velho e o pescoço da tartaruga". Os eruditos redescobriram gravuras do início do século XVII que representam monstros semelhantes a Calibã, e declararam que a descrição feita por Shakespeare lembra mais particularmente algum mamífero da família dos cetáceos, uma espécie de baleia que vive sobretudo na região do arquipélago malaio. Calibã seria portanto algo como um enorme cachalote.

Mas, no palco, Calibã é apenas um ator vestido, como Ariel. Só que pode assemelhar-se mais a um peixe, a um quadrúpede ou a um homem. Deve haver nele um elemento de monstruosidade animal e qualquer coisa de réptil, caso contrário as cenas grotescas com Estefânio e Trínculo não poderiam ser bem representadas; mas gostaria que ele fosse tão humano quanto possível. A metáfora da monstruosidade expressada pelo texto é algo inteiramente diferente da realidade concreta do gesto, da máscara e do disfarce do ator. Calibã é um homem e não um monstro. Calibã, como bem observou Allardyce Nicoll, fala em versos. No universo de Shakespeare, só falam em prosa os personagens grotescos e episódicos, os que não vivem o drama.

Calibã era o senhor da ilha deserta e, após a partida de Próspero, permanecerá de novo só na ilha. De todos os personagens de *A tempestade*, é aquele cujo drama é o mais profundo. Talvez seja o único a mudar verdadeiramente. Todos os outros são como que desenhados do exterior, esboçados por meio de alguns gestos essenciais. Mesmo Próspero. O drama de Próspero é apenas intelectual. Assim como é abstrato, situado unicamente no domínio dos conceitos, o de Ariel. Somente Calibã foi dotado por Shakespeare de paixão e de uma biografia completa.

Calibã aprendeu a falar. Não é a ilha a história do mundo? Miranda ensinou Calibã a falar. Agora ela lembra isso a ele. A palavra distingue os homens dos animais. Calibã [no original, Caliban] é o anagrama do bom canibal de Montaigne, mas não é um selvagem nobre. Essa ilha não é a da utopia, e nela a história do mundo será despojada de toda ilusão. O uso da palavra pode tornar-se uma maldição e apenas agravar a servidão. Então, a linguagem reduz-se a imprecações. Esta é uma das cenas mais amargas de *A tempestade:*

> *Miranda* › [...] Tive pena de ti. Tive o trabalho de ensinar-te a falar [...] Quando tu, feito um selvagem, ignorando tua própria significação, balbuciavas como um bruto, dotei teu pensamento de palavras que o deram a conhecer.
> [...]
> *Calibã* › Vós me ensinastes a falar e todo o proveito que tirei foi saber maldizer. Que caia sobre vós a peste vermelha, porque me ensinastes vossa própria língua!
> [Ibidem, I, 2]

Calibã, para Miranda, é um homem. Quando ela vir Fernando pela primeira vez, dirá: "Eis o terceiro homem que me foi dado ver". No sistema shakespeariano das analogias e dos confrontos brutais, Calibã é colocado no mesmo plano que Próspero e Fernando, o que Shakespeare sublinha muito nitidamente. Um pouco adiante, esse tema é retomado por Próspero. Falando de Fernando, ele diz a Miranda:

> Pequena insensata! Ao lado de muitos homens, esse aqui é um Calibã, e eles ao lado dele, anjos. [Ibidem, I, 2]

Calibã é um monstro disforme, enquanto Fernando é o mais belo dos príncipes. Mas, para Shakespeare, a beleza e a feiúra residem apenas no olhar, no olhar de *outrem*. No lugar e no papel que nos couberam.

A ação desenrola-se na ilha estritamente segundo o plano de Próspero. Os náufragos foram dispersados e conduzidos à loucura. O fratricídio que Ariel impediu no último instante era uma advertência e uma prova. Mas o roteiro estabelecido por Próspero é destruído por Calibã. Próspero não previra sua traição nem tampouco a conspiração que este haveria de tramar com Trínculo e Estefânio. A traição de Calibã pega Próspero desprevenido. É o único fracasso que terá sofrido na ilha. Mas, em sua vida, é um segundo fracasso. Ele perdera seu ducado porque mergulhara nas ciências e nas artes, porque confiara no irmão, porque acreditara na bondade do mundo. A traição de Calibã é um novo fracasso de seus métodos educativos. Uma vez mais, sua varinha revelou não ser todo-poderosa. À maneira de advertência aos náufragos e aos espectadores, ele quisera recriar na ilha a história do mundo. Mas esta mostrou-se ainda mais cruel do que ele imaginava. Trouxe-lhe uma amarga surpresa a mais. E isto precisamente no momento em que Próspero celebrava o noivado de Fernando e de Miranda, quando diante dos olhos deles evocava em imagens a visão do paraíso perdido. Ele se enfurece:

> Um diabo, um diabo nato, sobre cuja natureza nada pode fazer a educação, e tudo quanto, humanamente possível, fiz por ele [Calibã] foi tempo perdido, completamente perdido. Do mesmo modo que o corpo se tornou mais feio, o espírito se tornou mais corrupto com a idade. Eu os atormentarei até que rujam de pavor. [Ibidem, IV, 1]

Eis aí uma das passagens-chaves de *A Tempestade*, e sem dúvida a mais difícil de interpretar. É o ponto crucial da tragédia de Próspero. É preciso essa cena para que ele quebre e jogue fora sua varinha mágica. A maneira mesma como se exprime Próspero, as palavras que usa, são enigmáticas: "[...] e tudo quanto, humanamente possível, fiz por ele foi tempo perdido, completamente perdido [...]" [Ibidem, III, 1].

O dom Juan de Molière começa por zombar da justiça celeste quando encontra o mendigo. Depois, propõe-lhe uma esmola em troca de uma blasfêmia. Mas o mendigo recusa. Então dom Juan lança-lhe uma moeda de ouro: "Ofereço-te por amor à humanidade". Nenhuma frase de Molière foi tão comentada quanto essa. Alguns vêem nessa expressão, desconhecida da língua francesa do século XVII, um simples equivalente do banal "*de bon coeur*", de bom coração. Outros, uma maneira de inverter numa acepção profana, e mesmo de parodiar, a fórmula tradicional: "Por amor a Deus". Para outros ainda, a palavra "humanidade", colocada na boca de dom Juan, já possui inteiramente o sentido que terá no século XVIII; dom Juan seria então o precursor do humanitarismo das Luzes.

O "humanamente" de Shakespeare é igualmente ambíguo. Pode ser compreendido de maneira muito estrita e não significar mais do que "empreendidos de bom coração". Mas podemos discernir aí a *humanitas* cara ao Renascimento, tomada em sua acepção total. Nas duas expressões, o "por amor à humanidade" de Molière e o "humanamente" de Shakespeare, vejo a mesma marca do gênio.

Se na ilha de Próspero desenrola-se a história do mundo, a história de Calibã é um capítulo da história da humanidade. Quando lemos assim *A tempestade*, três cenas adquirem então uma importância singular: a primeira é o final do segundo ato. Estefânio acaba de embriagar Calibã. O plano da conspiração foi traçado. O "monstro admirável" guia seus novos senhores. Nesse momento, pela primeira vez, Calibã põe-se a cantar. Sua canção de bêbado termina por um refrão inesperado: "Viva a Liberdade! Viva a Liberdade! Liberdade, viva, Liberdade!"

Na primeira cena, Ariel reclama sua liberdade. Shakespeare repete essa situação com uma ironia cruel. E não uma, mas duas vezes. No terceiro ato, o bêbado, o bufão e o pobre monstro estão prontos para agir. Eles preparam-se para matar Próspero. Agora é Calibã quem pede uma canção, e é Estefânio quem a canta:

> Zombemos e vigiemos, vigiemos e zombemos.
> Livres estão nossos pensamentos. [Ibidem, III, 2]

"Livres estão nossos pensamentos", canta o bêbado. "Livres estão nossos pensamentos", repete o bufão. Apenas Calibã percebe que a melodia de repente foi alterada. Ariel entrou com "um tamborim e uma flauta" e confundiu o tom. "Não é esse o tom", exclama Calibã. Ele ouviu Ariel.

Eis aí precisamente o tragigrotesco de Shakespeare, que, por seu caráter bárbaro, assustava os clássicos, e que os românticos erigiram em princípio do novo drama. Mas estes foram incapazes de reproduzir a entoação shakespeariana. Victor Hugo, por exemplo, em vez de tragédias com traços grotescos, escrevia melodramas. O grotesco e o trágico, em Shakespeare, ao mesmo tempo confundem-se e estão em luta; a canção de bêbado, de Estefânio e Trínculo, transforma-se de repente na música de Ariel.

Estefânio e Trínculo são apenas personagens grotescos, mas Calibã é simultaneamente grotesco e trágico. Ele é um soberano, um monstro e um homem. Ele é grotesco em sua revolta cega, obscura e ingênua, em seu desejo de liberdade, que, para ele, ainda não é mais que um sono tranqüilo e alimento à vontade. É trágico porque não pode consentir em ser o que ele é, pois não quer e não pode aceitar sua condição de imbecil e de escravo. Renan via em Calibã o povo, e, na continuação que deu a *A tempestade*, conduziu-o a Milão, onde ele perpetrava um novo atentado, desta vez vitorioso, contra Próspero. Guéhenno escreveu uma apologia de Calibã identificado ao povo. Essas duas interpretações são vulgares. O Calibã de Shakespeare as ultrapassa.

Em *A tempestade* há duas músicas, a de Ariel e a de Calibã. Não poderíamos representar *A tempestade* sem diferenciar nitidamente essas duas músicas. Contudo, há um momento em que a música de Calibã quase se assemelha à de Ariel. Esse momento é também uma explosão incomparável de poesia shakespeariana. Trínculo e Estefânio amedrontam-se com a música de Ariel. Calibã, porém, a escuta:

> Não fiqueis com medo. A ilha está cheia de rumores, de sons, de suaves melodias que deleitam e não causam dano. Às vezes, um milhar de instrumentos vibrantes ressoa em meus ouvidos e, outras vezes, são vozes que, se então tivesse acordado depois de longo sono, fariam com que dormisse novamente. Então, em sonhos, acreditava ver as nuvens se entreabrirem e mostrarem riquezas prontas a caírem em cima de mim. Tão real me parece que, ao acordar, choro querendo sonhar mais ainda. [Ibidem, III, 2]

Essa passagem é, para mim, uma espécie de Livro do Gênese shakespeariano. A história da humanidade começa. A mesma que foi encenada na ilha. Calibã foi enganado, mais uma vez. Sofreu um revés, como Próspero sofrera. Calibã não possui varinha mágica, nenhum bastão de feiticeiro para ajudá-lo.

Tomou um bêbado por um deus. Mas escolheu o caminho percorrido por Próspero. Foi submetido a uma prova, perdeu suas ilusões. Deve recomeçar tudo, mais uma vez. Assim como Próspero, que retorna a Milão para ser duque novamente. "Daqui por diante serei sábio" — são as últimas palavras de Calibã. E, quando Próspero for embora, ele, muito suavemente, andando de quatro, irá subir até o topo deserto dessa ilha shakespeariana, que sugere tanto um quadro de Hieronymus Bosch.

Somente dois personagens escapam a essa lei do retorno, inerente à construção de *A tempestade*: Miranda e Fernando. Na ilha foi encenada a história do mundo, mas encenada sem a participação deles, ou melhor, eles participaram em virtude de outras leis. São os únicos para quem tudo começa realmente desde o início. Ao longo dessas quatro horas, eles descobrem o amor e a si mesmos. Cegam-se mutuamente. Eles representam a juventude do mundo, mas não vêem o mundo. Da primeira à última cena, estão perdidos na contemplação de si mesmos. Não notaram sequer que ao redor houve uma luta pelo poder, uma tentativa de fratricídio, uma revolta e uma conspiração. Estão sob um encantamento.

Três cenas são decisivas para o romance de Miranda e Fernando. A primeira é a do noivado, quando Próspero, assistido por Ariel, organiza para eles um espetáculo. Trata-se de um típico divertimento mascarado ao estilo elisabetano. É possível até que não seja inteiramente da autoria de Shakespeare, ou que tenha sido acrescentado posteriormente para a representação de *A tempestade* por ocasião das bodas da filha de Jaime I com o eleitor do Palatinado. O divertimento é uma alegoria em que aparecem deuses gregos falando em versos empolados. Mas, apesar de seu lado artificial, essa alegoria contém uma invocação à Idade de Ouro, a uma terra que desconhece o pecado e que gera seus frutos sem dor: "Seus pavões voam vigorosamente" [ibidem, IV, 1].

Na ilha onde foi encenada a história verdadeira do mundo, Próspero mostra ao jovem casal de apaixonados o paraíso perdido. Fernando fica maravilhado: "Um pai tão sábio e capaz de prodígios tão raros faz deste lugar um paraíso" [ibidem, IV, 1].

E é esta cena que se interrompe brutalmente e se encerra com uma dissonância! A história verdadeira interrompe o idílio. Nesse momento, precisamente, Próspero toma conhecimento da traição de Calibã. Pela primeira vez, ele fica furioso. As máscaras alegóricas retiram-se, em confusão. Segue-se o monólogo de Próspero que contém a frase mais famosa de *A tempestade*:

> Somos feitos do mesmo material que os sonhos e nossa curta vida acaba com um sono. [Ibidem, IV, 1]

O conceito filosófico e poético da "vida-sonho" retorna com muita freqüência na poesia barroca, mas o sentido dessa frase de Shakespeare me parece muito distante da mística de Calderón. Ele contém antes a mesma inquietude intensa dos monólogos de Hamlet, e uma nova advertência aos jovens amantes sobre a fragilidade de todos os empreendimentos humanos. Mas, como sempre em Shakespeare, o sentido de toda metáfora e de toda imagem é duplo. A ilha é o mundo, o mundo é um teatro, nele todos são atores. Próspero é apenas o diretor do espetáculo, breve e frágil como a vida.

> Esses nossos atores, como já prevenira, eram todos espíritos e desapareceram no ar, no seio do ar impalpável; e, semelhante ao edifício sem base desta visão, as altas torres, cujos cimos tocam as nuvens, os suntuosos palácios, os solenes templos, até o imenso globo, sim, e tudo quanto nele descansa, dissolver-se-ão e, como este cortejo insubstancial acaba de sumir, sem deixar atrás de si o menor sinal. [Ibidem, IV, 1]

No final de *A tempestade*, Próspero mostra ao rei de Nápoles seu filho jogando xadrez com Miranda. No teatro Globe, essa cena era certamente representada no fundo do palco. Suas paredes formavam uma moldura natural dentro da qual o jovem casal compunha o quadro, tão freqüente na pintura do Renascimento, do jovem e da jovem jogando xadrez. O que está em jogo?

> *Miranda* › Meu querido senhor, vós me enganais.
> *Fernando* › Não, meu amor, por nenhuma coisa do mundo faria tal coisa.
> *Miranda* › Sim, porque, por vinte reinos, eu permitiria que me enganásseis e qualificaria o jogo de limpo. [Ibidem, V, 1]

Por um único reino, e isto numa ilha deserta, duas vezes no espaço de quatro horas, um assassinato esteve a ponto de ser cometido. Miranda e Fernando não se deram conta de nada. Tudo se passou fora deles. Eles disputam vinte reinos numa partida de xadrez, como poderiam igualmente disputar cem. Para eles, o reino não existe. Fernando e Miranda estão fora da história, fora da luta pelo poder e pela coroa.

Enfim, Miranda desce até o palco principal. Pela primeira vez na vida, vê tantas pessoas reunidas: o rei, o irmão do rei e toda a comitiva deles. Está estupefata e exclama:

> Oh! maravilha! Quantas criaturas belas estão aqui! Como é bela a humanidade! Oh! esplêndido mundo novo em que vivem tais pessoas! [Ibidem, v, 1]

Tal é o último dos grandes confrontos de *A tempestade*. Miranda tem à sua frente um bando de patifes. Um deles, doze anos antes, despojara seu pai do trono. O segundo traiu seu juramento. O terceiro, há pouco, levantava a espada contra o irmão. A réplica de Próspero é breve, mas contém tudo, toda a sua amarga sabedoria, resumida em quatro palavras: "É novo para ti..." [ibidem, v, 1].

5

No conjunto de sua obra, Conrad menciona Shakespeare apenas duas vezes. Numa delas, imitando *Macbeth* sem nomear a peça, qualificará o drama shakespeariano de "relato semelhante à vida, cheio de som e fúria e que nada quer dizer". Macbeth, no final do drama, diz da vida:

> É uma história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando. [*Macbeth*, v, 5]

Em *Lorde Jim*, o narrador encontra na ilha de Patusan, entre os pertences de Jim, um edição barata de Shakespeare. Ele pergunta a Jim se a leu, ao que

este responde: "Sim, nada melhor para elevar o moral". "Fiquei chocado com essa apreciação, mas não era o momento de entrar numa discussão sobre Shakespeare", acrescenta Marlow.

Mas nos escritos mais pessoais de Conrad encontrei uma passagem que, para mim, é muito próxima da amarga interpretação de *A tempestade* e da madura sabedoria de Próspero. Conrad escreve:

> O ponto de vista ético do universo nos envolve em muitas contradições cruéis e absurdas, nas quais os últimos vestígios de fé, esperança e caridade, e mesmo da própria razão, parecem prestes a desaparecer. Prefiro ingenuamente acreditar que seu objeto é puramente espetacular: um espetáculo que deve suscitar, se quiserem, inquietude, amor, adoração ou ódio, mas, nesse ponto de vista — e nele apenas —, jamais desespero! Essas visões, deliciosas ou pungentes, são um fim moral em si. O resto é assunto nosso. [*A Personal Record*, capítulo v].

Em seu último monólogo, Próspero fala de desespero: "[...] e meu fim será o desespero [...]". No entanto, esse desespero não é resignação. De resto, a frase-chave que permite compreender mais profundamente *A tempestade* é outra. E encontra-se numa outra tragédia. Mas ela tem o mesmo acento pessoal e convincente do epílogo de Próspero: "Minha desolação começa a criar-me melhor vida" [*Antônio e Cleópatra*, v, 2].

Apêndices do autor

Um Shakespeare cruel e verdadeiro[1]

Se *Tito Andrônico* tivesse seis atos, Shakespeare teria pego os espectadores das primeiras filas da platéia e os teria feito perecer em cruéis sofrimentos, porque no palco ninguém, exceto Lúcio, permanece vivo. Antes ainda de levantar-se a cortina no primeiro ato, 22 filhos de Tito já morreram. E assim prossegue até baixar a cortina, até o massacre geral do final do quinto ato. Há nessa peça 35 cadáveres, sem contar soldados, servidores e personagens secundários. Dez grandes assassinatos, pelo menos, são cometidos sob os olhos dos espectadores. E isso de formas as mais variadas. Tito tem um braço amputado, Lavínia, a língua e as mãos cortadas, a ama-de-leite é estrangulada. Comparado a esse drama do Renascimento, o romance *noir* norte-americano parece um idílio cor-de-rosa.

Tito não é a mais violenta das peças de Shakespeare. Há mais cadáveres em *Ricardo III*, *Rei Lear* é bem mais cruel. Para mim, em todo o teatro shakespeariano não há cena mais revoltante que a morte de Cordélia. *Rei Lear* é indiscutivelmente uma obra-prima, e *Ricardo III* também. As atrocidades de *Tito*, à leitura, parecem infantilidades. Recentemente tornei a ler a peça e elas me fizeram sorrir. Mas a experiência foi perturbadora ao vê-la no palco. Por quê? Apenas porque Laurence Olivier é um intérprete genial e Peter Brook um grande diretor? Penso que não é somente por isso.

Quando uma peça contemporânea nos parece boba e infantil à leitura, enquanto no teatro tem o dom de nos comover e de nos convencer, dizemos que ela é cênica. Mas dizer de Shakespeare que ele é cênico seria um tanto ridículo. E não há dúvida que *Tito Andrônico* é uma peça de Shakespeare, ou melhor, uma peça adaptada por ele. Mas esse é também o caso de *Hamlet*. Com a única diferença de que, em *Tito*, Shakespeare apenas começava a esculpir o material dramático que herdava. Ele já sabia modelar grandes figuras, mas ainda era incapaz de dar-lhes uma expressão completa. Elas ainda gaguejam ou, como Lavínia, têm a língua arrancada. *Tito Andrônico* já é teatro shakespeariano, embora não seja ainda *texto* shakespeariano.

Peter Brook e Olivier falaram disso, escreveram que haviam tentado montar *Tito* porque viram nele, em sua forma ainda bruta, o embrião de todas as tragédias de Shakespeare. É incontestável que os sofrimentos de Tito já anunciam o inferno pelo qual passará o rei Lear. Se Lúcio, em vez de prisioneiro dos godos, tivesse ido à universidade de Wittenberg, certamente teria voltado de lá com a personalidade de Hamlet. Tamora, a rainha dos godos, teria sido uma parente próxima de lady Macbeth se examinasse o fundo de sua alma; só lhe falta a consciência de seu crime, assim como falta a Lavínia a consciência de seu sofrimento, consciência que precipitará Ofélia na loucura. E é talvez vendo representar *Tito Andrônico* — mais que qualquer outra peça de Shakespeare — que compreendemos em que consistia seu gênio: ele deu às paixões uma consciência íntima, a crueldade deixou de ser unicamente física. Shakespeare descobriu o inferno moral. E o paraíso também. Mas permaneceu na terra.

Peter Brook viu tudo isso em *Tito Andrônico*. No entanto, não foi o primeiro a ter descoberto a peça. É verdade que, durante dois séculos pelo menos, ela foi considerada uma obra bárbara e imperfeita. "Gótica", diziam os clássicos com suas perucas brancas. Eles tinham razão, *Tito* não podia agradar-lhes. Mas a peça era apreciada pelos espectadores elisabetanos, figurava entre as mais representadas na época. Peter Brook não descobriu *Tito*: ele descobriu Shakespeare em *Tito*. Ou melhor, descobriu nessa peça o teatro shakespeariano, teatro que emocionava o público, que o assustava e fascinava.

Se nos perguntássemos quem, em nossos dias, começou a mostrar pela primeira vez o verdadeiro rosto de Shakespeare, a resposta seria clara: Laurence Olivier. O Shakespeare de nosso tempo foi mostrado primeiro em filme. O cinema descobriu o Shakespeare do Renascimento. E o que mais nos surpreende no espetáculo da Shakespeare Memorial Theatre Company é esse retorno ao verdadeiro Shakespeare no teatro, por intermédio da experiência cinematográfica. Penso sobretudo no *Henrique V* e no *Ricardo III* de Olivier.

Convém refletir sobre esse ponto, porque aqui se dissimulam certas descobertas de extrema importância para a compreensão moderna de Shakespeare, de um Shakespeare que pertence simultaneamente ao nosso tempo e ao Renascimento.

Em que cenários e trajes ele deve ser encenado? Já o vi representado sobre vastos tablados e com um fundo de pilares cubistas, em meio a arbustos raquíticos e retorcidos (muito apreciados pelos cenógrafos poloneses) e numa floresta tão "verdadeira" que ouvimos até o farfalhar das folhas; e também em cenários ditos fantásticos, feitos de escamas de peixe, musselina roçagante e armaduras tomadas de empréstimo à ópera. Num estilo pomposo ou no pseudonobre, de 1930.

Alguns eram melhores que os outros, mas todos eram ruins. Foi preciso o cinema para mostrar que um dos caminhos que levam à visão shakespeariana podia ser a pintura do Renascimento e a pintura barroca. Ou uma tapeçaria, como em *Ricardo III*. Um ponto de partida, evidentemente, e não uma imitação cega. Um ponto de partida para o gesto, a composição do quadro, o vestuário. Pois o romano das tragédias de Shakespeare não pode vestir roupas imaginárias, estilizadas, que não pertencem a nenhuma época; por outro lado, elas não devem ser reconstituições exatas, como para um museu, mas tais como as via e pintava o Renascimento.

Peter Brook, como grande artista que é, seguiu o caminho traçado pelo cinema. Sem copiar e sem impor uma unidade artificial, tomou de Ticiano toda uma gama de amarelos complexos, vestiu os sacerdotes com o verde cru de Veronese. Seu Mouro, em traje preto, azul e dourado, é inspirado em Rubens. E foi certamente de Rubens também que tomou emprestada a cena do acampamento dos godos, onde Aarão é atormentado e torturado numa gaiola feita de escadas imensas.

Mas pouco importa se as cores são exatamente as dos venezianos e se a composição dramática dos personagens provém mais de El Greco que de Rubens. O que interessa é que a pintura é vista aqui por intermédio da experiência do cinema. Não se trata nem de um quadro vivo, nem de uma ópera. Cada cena é composta como um enquadramento cinematográfico. E as cenas sucedem-se como planos-seqüências.

Quando se começou a filmar Shakespeare, a ação passou a ser tão importante quanto o texto. Cada uma de suas peças é um grande espetáculo, cheio do fragor de armas, de desfiles militares e duelos; há festins e bebedeiras, furacões e tempestades, amor físico, atrocidades e sofrimento. O teatro elisabetano era — como a ópera chinesa — um teatro para os olhos. Tudo parecia estar realmente acontecendo. O espectador acreditava ver uma tempestade, o naufrágio de um navio, o rei e sua comitiva partindo para a caça, o herói sendo apunhalado por assassinos mercenários.

O nascimento da tragédia elisabetana fora muito semelhante ao do cinema. Tudo o que estava à mão servia à tragédia. Os fatos e crimes da vida cotidiana, episódios da história, lendas, a política e a filosofia. Tratava-se de uma crônica da atualidade e de uma crônica histórica. A tragédia elisabetana era voraz; não tendo regras, lançava-se sobre todos os assuntos. Da mesma forma que o filme, alimentava-se de crimes, da história e da observação brutal da vida. Ela transformava a história, a lenda e as velhas narrativas. Tudo era novo, tudo se prestava à adaptação. Os grandes elisabetanos lembram produtores cinematográficos interessados, primeiramente, num assunto capaz de agradar. Basta ler Marlowe, Ben Jonson ou Shakespeare.

Quando o teatro se afastou da convenção elisabetana, ele perdeu ao mesmo tempo o caráter espetacular que Shakespeare lhe dera e a força shakespeariana. Não sabia mais mostrar nem uma coisa nem outra. Simplesmente, não tinha mais meios cênicos para isso. Ou os tinha em demasia. Vi representações de Shakespeare num palco giratório e com mudanças de cenário abertas, ou sobre um fundo de tapeçarias, com cartazes sendo baixados para indicar os lugares da ação. Em nenhum desses casos tratava-se do verdadeiro Shakespeare. O teatro debatia-se entre o ilusionismo e a convenção. O ilusionismo era vulgar, naturalista, ou então infantil e operístico. A convenção era abstrata e formal, ou então inoportuna, solicitando a conivência do público. Tanto o ilusionismo quanto a convenção empobreciam Shakespeare, privavam-no de inquietude e poesia, retiravam-lhe todo o sangue.

Quatro homens se encontram. Um deles começa a injuriar os outros três. Eles puxam suas espadas, um deles é morto, os outros se dispersam. Uma amizade foi rompida, começa a guerra civil ou uma sedição. Tudo isso durou dois minutos. A sorte do reino foi decidida nesse instante, em quinze réplicas.

Um rapaz joga uma flor a uma jovem. Ela a apanha. Os olhos deles se encontram. Ela é a filha de seu inimigo. Três réplicas — sobre o sol, as estrelas e os jovens tigres. Ei-la já apaixonada. Nesse instante, o destino das duas famílias foi decidido.

Tente-se representar essas duas cenas no estilo naturalista. Ou segundo uma convenção qualquer. Será um desastre. Shakespeare é mais verdadeiro que a vida. Ele só pode ser representado literalmente. Os filmes de Olivier se aproximam mais dessa literalidade ou da superautenticidade de Shakespeare do que qualquer teatro. Eles criaram a nova linguagem cênica shakespeariana. Uma linguagem feita unicamente de tensão, sem um instante de repouso.

Um ator educado na tradição do teatro do século XIX não conseguirá ficar apaixonado no espaço de trinta segundos. Nem odiar em duas réplicas. Ou provocar a queda de um reino em vinte delas.

Já o ator de cinema passa sem transição de uma grande cena de amor à loucura. Ele acaba de matar, torna a embainhar a espada e ordena a um servidor que lhe traga uma taça de vinho. Não tem tempo de esvaziá-la. Um escudeiro vem anunciar-lhe que seu filho foi morto. Ele sofre, mas não mais de trinta segundos. Como isso é feito? Como isso é possível? Os tempos mortos foram suprimidos na montagem. Um grande filme, a exemplo de Shakespeare, compõe-se apenas dos momentos de tensão.

Como Shakespeare constrói a ação condensando-a, isso significa que ele exige do ator representá-la conseqüentemente. O texto é intenso, metafórico. Shakespeare opera constantemente por primeiros planos, como num filme. A amante, o traidor, o rei, o usurpador; uma breve cena de conjunto e um monólogo. Um monólogo dito no proscênio, diante do público, como diante da câmera. Um grande monólogo, como que filmado de muito perto. Nesses momentos, um ator da velha escola fica sem recursos, buscando em vão tornar o monólogo verossímil. É que ele continua consciente do palco inteiro ao seu redor. Quando há somente ele e o público.

O teatro dividiu as peças de Shakespeare em cenas segundo o lugar da ação. Depois de abandonada a convenção elisabetana, tentou-se em vão recompor num todo um Shakespeare que fora cortado em pedaços. Um roteiro cinematográfico, ao contrário, ignora a divisão em cenas; ele contém apenas planos e seqüências, como no teatro de Shakespeare. Os especialistas há muito o sabem. Mesmo alguns diretores de teatro contemporâneos o sabiam. No entanto, somente os filmes de Olivier foram capazes de mostrar a fluidez, a homogeneidade e a rapidez da ação shakespeariana.

Peter Brook construiu *Tito Andrônico* não por cenas, mas por planos e seqüências. Construiu a peça partindo do princípio de que fazia uma montagem de instantes de tensão, sem tempos mortos. Cortou o texto, mas desenvolveu a ação. Fez das seqüências grandes quadros dramáticos. Redescobriu em Shakespeare um espetáculo emocionante.

A convenção cinematográfica da mudança de lugar e de tempo é, para o espectador de hoje, a menos pesada, a mais simples; é quase imperceptível. Olivier, em *Ricardo III*, começa por uma grande cena de multidão, só depois da coroação tumultuosa é que vem uma sucessão de metáforas. Os escudeiros trazem sobre almofadas púrpura as coroas dos irmãos do rei, as coroas dos que vão morrer. Trata-se de uma narração cinematográfica típica, não obstante presente no texto de Shakespeare. Pode-se igualmente imaginar essa cena representada no proscênio: os escudeiros passam, as coroas caem. É também um efeito cinematográfico, mas o teatro pode adotá-lo. Em seguida, muito shakespeariana em sua metáfora, eis a sombra gigantesca de Ricardo curvada como uma enorme aranha acima da sombra do rei. É o anúncio do drama e a atmosfera de insegurança que se instala. Tal é justamente o grande roteiro cinematográfico contido no texto de Shakespeare, e que o teatro raramente soube decifrar.

Peter Brook introduz na direção de teatro as convenções do cinema. Um escurecimento significa um salto no tempo. Os quadros sucedem-se por fusões, como num filme. O espectador parece não perceber essa convenção. Ele a aceita. E ao mesmo tempo aceita Shakespeare no sentido literal. A comitiva real sai realmente a caçar. Tamora e Aarão encontram-se realmente numa clareira. Lavínia é realmente violentada.

E esse Shakespeare tão contemporâneo é ao mesmo tempo o mais Renascimento de todos: é violento, cruel e brutal, terrestre e infernal; evoca tanto o terror quanto os sonhos e a poesia; é autêntico ao máximo e inverossímil, dramático, sarcástico e apaixonado, racional e divagador; é o Shakespeare das grandes interrogações filosóficas e do grande realismo.

Há algo ainda que nos impressiona na encenação de Peter Brook: ela é fruto tanto da experiência do cinema contemporâneo quanto dos conhecimentos e das reflexões da nova escola shakespeariana de Stratford. Com efeito, esse Shakespeare moderno e cinematográfico é representado num palco construído de acordo com o que se sabe da velha tradição elisabetana. Como no tempo de Shakespeare, a ação desenrola-se num proscênio e num palco dividido em três, cuja parte central comporta dois andares. O interior desta última, uma grande coluna de madeira dotada de aberturas laterais, é ora o túmulo da família, ora uma clareira na floresta, ora ainda o quarto de Tito. Graças a isso, Peter Brook obtém uma surpreendente unidade e uma notável lógica da ação.

Não há Shakespeare sem grandes atores. Laurence Olivier é hoje universalmente considerado o maior ator de tragédias vivo. Sua interpretação de Tito baseia-se não apenas no texto ainda imperfeito dessa peça do jovem Shakespeare; também está impregnada da paixão e dos sofrimentos de todos os gigantes de Shakespeare. Olivier é um Tito que conheceu o destino de um rei Lear. E nisso, igualmente, ele é autêntico ao máximo: utiliza todos os registros da voz, todos os recursos do gesto. Não tem medo de nada, nem do ridículo, nem do patos, nem do balbucio, nem do grito, nem do murmúrio. O mais difícil é descrever o gênio. Pode-se apenas admirá-lo.

No filme, o primeiro plano é o máximo de autenticidade. Ele condensa a expressão, resumindo-a e multiplicando-a. Nessa produção teatral inglesa, as ações dramáticas e os monólogos destacavam-se das cenas de multidão como se fossem primeiros planos. Concentravam toda a atenção nos personagens, parecendo aumentar seu tamanho e aproximá-los do público. Como se uma câmera passasse de Tito a Lavínia, de Tamora a Aarão. A luz desenhava as silhuetas.

Anthony Quayle é um ator de talento. Não poupa nem sua pessoa, nem o espectador. Assim como Olivier, possui a plenitude do gesto, todos os recursos da voz e da intensidade dramática. Maxine Audley, no papel de Tamora, a rainha dos godos, igualava-o por sua crueldade, pela riqueza da maquiagem e pela plenitude da expressão.

Entre essas grandes paixões humanas desencadeadas, Vivien Leigh, no papel da infortunada Lavínia, parecia talvez um pouco apagada. Mas esse papel é certamente o mais difícil. A partir do segundo ato, ela fica muda e tem as mãos cortadas. Restam-lhe apenas o olhar, o tremor dos braços dissimulados sob um xale, uma silhueta e um andar. Mas que andar e que olhar! Quanto sofrimento ela é capaz de encerrar em seu corpo inclinado, em seu rosto coberto por um véu!

Para mim, *Tito Andrônico* foi a revelação do Shakespeare que eu pressentia, com a qual sonhava, mas que nunca tinha ainda visto num palco. Depois de Jouvet, que aplaudi antes da guerra em *O doutor Knock*, depois de *Mãe Coragem* de Brecht pelo Berliner Ensemble, depois da Ópera de Pequim, foi minha primeira grande emoção teatral desde a representação de *Antepassados*, de Mickiewicz, dirigida pelo maior homem de teatro polonês, Leon Schiller, quando eu ainda era criança.

Bloco de apontamentos de um apreciador de Shakespeare

1

De três séculos para cá, entre os acessórios obrigatórios que deve possuir uma trupe que encena Shakespeare, figura uma cabeça decepada, contida numa espécie de cesto de transportar galinha.

A última encenação de *Ricardo III* a que assisti, em Stratford, era dirigida por Peter Hall. Ian Holm fazia o papel de Ricardo, Janet Suzman, o de lady Ana. Monges encapuçados carregam o catafalco, Ana segue o ataúde de seu sogro, Ricardo barra-lhe o caminho. Os monges depõem o ataúde no chão e fogem. Começa uma das maiores cenas do teatro shakespeariano. Ricardo matou o pai, o marido e o sogro de lady Ana. Cadáveres os separam, o cadáver ali presente os separa. Ricardo e lady Ana representam toda essa cena separados pelo catafalco. Depois das primeiras declarações de Ricardo, Ana arranca a mortalha e podemos ver, no caixão de madeira bruta, o cadáver manchado de tinta vermelha. Ana ajoelhou-se, Ricardo também ajoelhou-se para fazer-lhe sua declaração. Eles trocam palavras e insultos por sobre esse corpo nu, ensangüentado. Ana cospe na cara de Ricardo bem acima da cabeça de seu sogro assassinado. Ricardo estende a ela seu punhal.

Na encenação no teatro Atheneum, em Varsóvia, Ana brandia o punhal uma, duas vezes, deixava cair o braço, o punhal escapava-lhe dos dedos. Ela era incapaz de golpear. Em Stratford, Ana golpeia, golpeia com toda a fúria, mas Ricardo segura-lhe o braço e torce-o até o punhal cair de suas mãos. Tudo isso em cima do cadáver. E é então, nesse momento preciso, que a resistência cede. Ana não consegue mais opor-se a essa pressão. A força física, a violência do homem e o aperto de suas mãos prevaleceram. Lady Ana irá agora para o leito de Ricardo. Os monges tornam a erguer o catafalco e o carregam. Ana nem sequer olha para trás. Ela irá para a cama com Ricardo e depois apresentará seu pescoço ao machado.

2

As tragédias da realeza, *Ricardo II* e *Ricardo III*, são construídas segundo princípios de ótica teatral diametralmente opostos. Ricardo III abre a peça com um grande monólogo, passando depois a atuar no proscênio; durante os três primeiros atos, ele nos é apresentado o tempo todo em primeiros planos. Personifica a consciência e a inteligência; ainda pode escolher, o poder está a seu alcance, cabe a ele representar a história. Esta, para ele, é transparente, feita de causas e efeitos; é um mecanismo que ele põe em marcha. Mas, a partir do instante em que tem a coroa na cabeça, ele não é mais senão uma roda dentada do Grande Mecanismo. Ele se retira para o fundo do palco; tratou os homens como coisas, agora ele próprio é uma coisa.

Ricardo II, durante os três primeiros atos, é apenas um rei, o mecanismo e a história de seu próprio reinado; está quase o tempo todo no fundo do palco. Só virá para o proscênio no momento em que lhe arrancam a coroa. Ele começa então a atuar em seu próprio nome. Foi assim, em linhas gerais, que Gustaw Holoubek representou Ricardo II no Teatro Nacional de Varsóvia, em 1964. No começo, fazia de certo modo o papel de um duplo personagem: Sua Majestade e alguém que, por alguns instantes, esquece essa majestade. Durante os primeiros atos, tinha momentos de distração, de introspecção, que davam a medida da arte do ator. Holoubek atua com muita freqüência — com demasiada freqüência, a meu ver — segundo um princípio de incoerência, como se estivesse surpreso de representar, de ter que representar um personagem estranho a si. Talvez esteja aí um dos pontos de partida possíveis para a interpretação de Hamlet, mas Holoubek explorou esse princípio da incoerência demasiado cedo e de forma muito sistemática em criações anteriores; assim, quando lhe foi dado representar Hamlet, não pôde senão repetir-se.

Em *Ricardo II*, o princípio da incoerência não é licença arbitrária, mas escolha deliberada. Ricardo privado de sua coroa está estupefato de existir ainda, de existir simplesmente, de poder existir nesse corpo que antes não era senão o invólucro terrestre do ungido do Senhor. Em *Ricardo II*, em seu tema, há como que o anúncio de *Rei Lear*. Ricardo não é mais um fragmento do Grande Mecanismo, não é mais uma roda dentada, não é mais sequer um mecanismo; ele é consciência e reflexão, consciência e reflexão no final do caminho, quando tudo acabou — enquanto Ricardo III era consciência e reflexão no início, antes que tudo começasse.

A rainha Elisabete não permitiu que *Ricardo II* fosse encenado. O teatro representava os reis e os imperadores como tiranos, como homens perjuros, cruéis e violentos. Os soberanos aceitavam essa representação, julgando que em nada lhes concernia. Outros podiam ser tiranos, mas eles eram reis por vontade de Deus e do povo. Representar os soberanos sob os traços de um tirano era uma tradição sancionada pelos séculos. Já o mesmo não acontecia com a cena do destronamento. Isso era impossível autorizar. Mostrar como um rei, ao perder sua coroa, torna-se um mortal comum era algo que não se permitia. O teatro mostrava como eram decapitados os reis; mas era a um rei que cortavam a cabeça, o corpo sem cabeça continuava sendo o corpo de um rei. Essa era igualmente uma cena sancionada pela tradição. Somente uma coisa não se podia suportar: que um rei deixasse de ser rei. A decapitação de um rei é uma infração física ao princípio de obediência, mas o destronamento é o repúdio ao princípio mesmo, o repúdio a toda a teologia. O repúdio à metafísica. Se isso aconteceu, o céu ficará vazio para sempre.

Marlowe foi o primeiro a ousar fazê-lo. Seu *Eduardo II* assemelha-se ao Shakespeare das crônicas, porém despojado de toda a sua carne, dos últimos restos de piedade e de indulgência pelo mundo. O Grande Mecanismo é mostrado aqui inteiramente despido; nesse drama, não somente inexiste o menor vestígio de compaixão como não subsiste nenhum traço de ideologia. O rei é um bufão desatinado, cínico e covarde, sem caráter. Nem chega a ser cruel, apenas tem caprichos cruéis. A rainha é, por um lado, uma fêmea apaixonada, por outro, uma puta vulgar. A própria coroa não conserva nada de sua dignidade: é simplesmente uma imensa argola de ouro que os barões feudais arrancam-se uns aos outros. Todos estão mergulhados na lama, dos amantes do rei aos amantes da rainha, aos bispos e aos conselheiros do rei, aos favoritos da corte e aos grandes juízes. Mas, em primeiro lugar, o rei. Marlowe afunda-o literalmente na lama. Durante a última cena, quando já foi despojado da coroa, ele é mergulhado no esterco até o pescoço. Devia ser uma grande satisfação poder fazer isso com o rei. Esse ódio feroz brilha ainda hoje no drama de Marlowe. Em comparação, Shakespeare parece isento de ódio, como se tivesse vergonha disso. Mesmo a um rei ele consente instantes de humanidade.

Ricardo II, na última cena interpretada por Holoubek, não quer se submeter, não quer morrer. Ou melhor, ele não defende sua vida, pois sabe que a sentença foi pronunciada, mas os restos de sua dignidade. Não quer ser morto por esbirros cumpridores de ordens. Lança-se sobre eles, arranca-lhes as espadas, mata-os. Poderia também ter matado Exton, pois tem uma espada. Mas não matará. Deixará cair sua arma, esgotou toda a sua força de resistência. Nesse instante supremo, ele aceitou o mundo e toda a sua crueldade. Desprezou-o demais para poder defender-se. Essa cena, no texto de Shakespeare, oferece diversas possibilidades de interpretação. Holoubek escolheu a mais difícil e a executou com perfeição.

3

Fábula ou arqueologia? Fábula sobre as três filhas, duas más e uma boa, ou história do rei dos druidas? O começo de *Rei Lear* colocava o encenador diante dessa escolha embaraçosa: um conto de fadas, ou então um mistério celta. Mas qualquer dos dois despojaria na hora *Rei Lear* de toda a sua seriedade e de tudo o que possui de bufo; desde o início retiraria todo o peso à sua gravidade. Penso que a primeira descoberta de Peter Brook foi encontrar uma situação histórica na qual *Rei Lear* pudesse enfim alojar-se, na qual fosse uma história brutal e trágica, séria e grotesca, da qual participam homens verdadeiros e verdadeiros objetos.[1]

Pensemos naqueles nossos príncipes poloneses, nos Wisniowiecki, nos Radziwill ou nos Potocki do século XVII, em suas cortes que se pretendiam iguais à do rei, em seus costumes que, como em *Rei Lear*, eram uma mistura de polidez e de crueldade, de refinamento e de grosseria, de grande política e de interesses familiares. Esses principados dos séculos XVI e XVII eram estranhamente muito parecidos entre si, quer situados na Inglaterra quer na Ucrânia, na Escócia ou na Lituânia. Esse Lear é pequeno demais para ser um rei, mas podemos facilmente reconhecer seus traços em mais de um dos príncipes que reinavam nas Terras Selvagens. Eis que, bruscamente, ele resolve dividir entre as filhas e os genros as terras cuja lista consta num longo pergaminho, e exige uma demonstração retórica de seu amor filial. A seguir, tendo renunciado ao poder e abandonado seu tesouro, viaja de domínio em domínio, acompanhado de um bando de bêbados que destrói tudo à sua passagem, como uma nuvem de gafanhotos; visita ora uma das filhas, ora outra. Há no personagem do rei Lear — e Peter Brook foi o primeiro a descobrir — uma mistura de loucura, paixão, vaidade, arrogância, vontade de dominação, humanidade e horror, tudo isso muito exatamente situado e datado.

Os três primeiros atos são praticamente teatro épico. Há poucos objetos, mas cada um é real, cada um significa alguma coisa: o globo da realeza e a espada, o mapa desenhado no pergaminho, o astrolábio do velho Glócester, peias, inclusive a colher na ponta de sua corrente que Osvaldo transporta enquanto intendente da corte. *Rei Lear* é uma peça sobre a decomposição do mundo. Mas, para mostrar essa decomposição, é preciso mostrar antes que o mundo existe. Antes de desmoronar, ele deve possuir alguma duração, com sua hierarquia e suas crenças, seus ritos e seu cerimonial, suas relações inseparavelmente misturadas de poder e família, casamento e adultério, filhos legítimos e bastardos, desigualdade e direito. Penso que era mais difícil mostrar, em *Rei Lear*, a existência temporal desse mundo do que seu aniquilamento. Este, o teatro do absurdo já o havia mostrado. Era suficiente descobrir Beckett em Shakespeare.

As cenas de loucura são como uma sonda lançada de um barco até o fundo do mar. Desses homens sangrentos restaram apenas troncos, torsos inválidos. Então, a partir da metade do quarto ato, o mundo parece começar a recompor-se lentamente. Novamente começa o cerimonial, começa a liturgia; em algum lugar há guerra — contra alguém, a propósito de alguma coisa. Mas, para Lear, para Glócester, não são mais que os ruídos incompreensíveis de um mundo que deixou de existir.

Em minhas conversas com Peter Brook, tentei convencê-lo de que era preciso mostrar a lenta descida de todos os personagens do drama. Disse que preferiria situar os primeiros atos num grande estrado circular, no alto do palco, e mostrar a realidade física, material, visual da decomposição e do deslizamento para baixo. Peter Brook não teve necessidade de nenhuma dessas metáforas ingênuas. O mundo que se decompôs não se recompõe em seu espetáculo, como tampouco se recompunha em Shakespeare. Sim, os troncos humanos recuperam sua humanidade, mas isso significa simplesmente que recusam aceitar o sofrimento, as torturas e a morte. Que recusam aceitar o absurdo de um mundo no qual se vive a fim de gerar, de assassinar e de morrer.

O irmão colocará sobre seu ombro o corpo do irmão que ele acaba de assassinar. Isso é tudo, em realidade. Não haverá novo rei. O palco fica vazio, como o mundo.

Em *Esperando Godot*, quando sobe a cortina, junto à ribalta há um par de sapatos. Os que esperam tiram os sapatos, experimentam os sapatos, abandonam os sapatos, encontram os sapatos. Os sapatos são, aqui, absurdos; não servem para nada, pois ninguém jamais deixará esse lugar. *Rei Lear* de Peter Brook começa pela cena em que os dignitários da corte ajudam o rei a calçar suas botas. São botas reais, os gestos são precisos, não contêm nenhum símbolo. A seguir, quando Lear retorna da caçada tiritando de frio, seus criados ajudam-no a retirar as botas. Mais uma vez, são gestos precisos, fiéis, exatos. Paul Scofield, que faz o papel de Lear, massageia seus pés doloridos. No momento da peça em que Glócester encontra Lear enlouquecido, esses dois troncos humanos já sabem tudo o que é possível saber sobre si mesmos e o mundo. Glócester retira as botas do rei Lear, pressiona-as contra o peito, depois as beija. O que ele beija? Talvez a última lembrança de um mundo que existiu.

Notas

APRESENTAÇÃO

1 Johnson Samuel, *Prefácio a Shakespeare*, São Paulo, Iluminuras, 1996.

2 Worthen, W. B., *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

3 Bloom, Harold, *Shakespeare: the Invention of the Human*, Nova York, Riverhead Books, 1998.

4 Williams, Raymond, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

OS REIS

1 Em grego, *kátharsis* ("purificação"). Desde Aristóteles, chama-se assim na tragédia clássica o processo pelo qual personagens (e espectadores) "purgam suas paixões", uma vez consumada a catástrofe.

2 *Fatum*: nome dado na tragédia clássica ao destino que pesava tanto sobre os deuses quanto sobre os homens: "o que está escrito", portanto, irrevogável.

3 Proteu, um dos dois "fidalgos de Verona", vai de Verona à corte do duque de Milão para lá encontrar seu amigo Valentino. Ambos se apaixonarão pela mesma mulher.

4 Em *Como gostais*. Ver adiante o capítulo "Amarga Arcádia".

5 O anjo (*angel*) era uma moeda de ouro que valia dez xelins.

HAMLET

1 Extraído da *Elegia de Fortimbrás*, de Zbigniew Herbert.

2 Em fevereiro de 1956.

3 Existia uma velha peça intitulada *Hamlet*, agora perdida, que pode ter inspirado Shakespeare. E uma crônica dinamarquesa do final do século XVII conta a vida de um príncipe Ahmleth que finge a loucura para vingar-se do tio, assassino de seu pai e esposo de sua mãe.

4 Rosenkrantz e Guildenstern são companheiros de infância de Hamlet, que o rei convida a passarem um tempo na corte.

OS DOIS PARADOXOS DE *OTELO*

1 *Otelo*, editado por M. R. Ridley, "The Arden Shakespeare", Londres, 1958.

2 Citado por Henri Fluchère em *Présentation de Shakespeare, dramaturge élisabéthain*, Les Cahiers du Sud, 1948.

3 Direção e comentário de Konstantin Stanislavski a *Otelo*. Coleção "Mises en Scène", Ed. du Seuil, Paris, 1948.

4 G. Wilson Knight, "The Othello Music", in *The Wheel of Fire*, Londres, 1949.

5 Victor Hugo, *William Shakespeare*, 2.ª edição, Paris, 1867.

6 Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, 1952.

7 Heinrich Heine, *Les jeunes filles et les femmes de Shakespeare*, 1839.

8 Robert Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*, Londres, 1955.

REI LEAR

1 Ensaísta e crítico inglês, Charles Lamb (1775-1834) procurou destacar o mérito dos dramaturgos elisabetanos. Em 1808, publicou *Specimens of English Dramatic Poets who Lived about the Time of Shakespeare*, obra que estabeleceu sua reputação. Em 1807, ele havia publicado *Tales Founded on the Plays of Shakespeare*, em colaboração com sua irmã Mary. Lamb considerava *Rei Lear* uma peça impossível de representar.

2 Edmund Kean (1787-1833), o mais célebre intérprete de Shakespeare depois de Garrick e antes de Olivier. No teatro Drury Lane, em 1814, desempenhou o papel de Shylock com tanta paixão que foi ovacionado pela platéia. Precursor dos *pop stars*, Kean passeava pelas ruas de Londres com um leão domesticado. Morreu em 1833, no palco de Covent Garden, representando Otelo.

3 Londres, 1945, 4.ª ed.

4 R. Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*, Londres, 1955.

5 Em *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt.

6 Sofista e retórico grego (c. 483-376 a.C.), autor de exercícios de retórica (*Helena* e *Palamedes*) e do tratado *De Melisso, Xenophane, Gorgia*. A "filosofia" de Górgias é bastante pessimista: para ele, não existe Ser; ou, se existe um Ser, ele não pode ser conhecido; ou, se existe um Ser que pode ser conhecido, ele não pode ser comunicado aos outros homens.

7 *Nouvelle Revue Française*, fevereiro de 1958.

8 Juliusz Slowacki (1809-49), *Kordian*, ato II. Kordian, jovem polonês atormentado pelo misticismo depois de uma tentativa malograda de suicídio, viaja pela Europa em busca de uma razão de viver e de agir. Em Dover, lê *Rei Lear* em frente ao mar. E conclui: "É em vão que o gênio do poeta embeleza o mundo inteiro. Em todos os momentos da vida, a realidade nos espera".

9 Cf. a análise dessa cena por G. Wilson Knight, que, com um espírito muito moderno, examina os elementos de grotesco em *Rei Lear*, embora os compreenda de uma forma um pouco diferente da minha. "*King Lear* and the Comedy of the Grotesque", em *The Wheel of Fire*, Londres, 1949.

10 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 2.ª parte: "L'homme absurde, la comédie".

11 Touchstone é o bufão do duque Frederico em *Como gostais*. Feste é o bufão de Olívia em *Noite de Reis*.

12 L. Kolakowski, "The Priest and the Jester", in *Toward a Marxist Humanism: Essays on the Left Today*, Nova York, 1969, pp. 33-34.

CORIOLANO

1 Brecht preparou uma representação de *Coriolano*, ou melhor, uma adaptação. Ele leu a peça de maneira antitradicional, mas didática, vendo nela o drama de um povo traído por um chefe fascista. Cf. *Estudo da primeira cena de "Coriolano"*.

2 Plutarco, *Vidas dos homens ilustres*.

3 T. J. B. Spencer, "Shakespeare and the Elisabethan Romans", *Shakespeare Survey*, n.º 10, 1957.

4 As três citações que precedem figuram na obra de Stanislaw Ossowski, *A estrutura de classe na consciência social*, Lodz, 1957. A primeira é extraída de *L'histoire du communisme*, de Gérard Walter, pp. 198-99; a segunda é uma resposta consignada pelos autores de *Deep South*, The University of Chicago Press, 1941, p. 19; a terceira é tirada das *Doutes proposés aux philosophes économistes*, de Mably, carta II. Ossowski distingue três esquemas principais da estrutura de classe: o dicotômico, o esquema de graduação e o funcional. Ele menciona a fábula de Agripa, mas sem lembrar o papel que este desempenha em *Coriolano*.

5 J. Slowacki, *Kordian*.

6 H. Heuer, "From Plutarch to Shakespeare. A Study of *Coriolanus*", *Shakespeare Survey*, n.º 10, 1957.

7 G. Wilson Knight, *The Sovereign Flower*, Londres, 1958.

TITÂNIA E A CABEÇA DE ASNO

1 "Espírito aéreo" a serviço de Próspero em *A tempestade*.

2 Cf. adiante o capítulo "A varinha de Próspero".

3 O bufão de *Como gostais*.

4 Bruno Schulz, escritor polonês do entre-guerras, visionário em seus escritos e desenhos.

AMARGA ARCÁDIA

1 Caroline Spurgeon, em *Shakespeare's Imagery*, Cambridge, 1952, oferece-nos todo um conjunto de citações, tiradas dos *Sonetos* e de *Tróilo e Cressida*, que são outras tantas imagens do tempo.

2 Cf. A. L. Rowes, *William Shakespeare. A Biography*, Londres, 1963. Os argumentos do autor relativos à cronologia dos *Sonetos* e a seu destinatário parecem convincentes.

3 A. Chastel expõe as ligações do neoplatonismo com a pintura e a escultura florentinas em seu *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959. Cf., mais particularmente, o belíssimo capítulo intitulado "*Eros socraticus*".

4 Apollinaire, "Salomé", em *Alcools*.

5 O tema da "mudança de sexo" está catalogado no repertório internacional das lendas populares. Acerca desses contos e lendas e de sua trama, ver J. Krzyzanowski, *Dziewczyna chlopcem* (a menina-rapaz), *Slavia Orientalis*, 1963, n.º 2.

6 Ariosto, *Orlando furioso*, canto 25.

7 John Donne, *Poems*, Dent, Londres, 1947, pp. 81-82.

8 Cf. Marie Delcourt, *Hermaphrodite*, Paris, 1958.

9 A propósito do disfarce litúrgico e da mitologia a ele associada, ver Mircéa Eliade, "Méphistophélès et l'androgyne", *Les Essais*, Gallimard, Paris, 1962.

10 A. Chastel, op. cit., p. 232.

11 Cf. Mircéa Eliade, op. cit., sobretudo o parágrafo *Le mythe de l'androgyne*, pp. 128 ss. Cf. igualmente G. R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der euro-paischen Kunst*, Hamburgo, 1957.

12 Jan Kochanowski (1530-84), o maior poeta do Renascimento polonês, era também um humanista de profunda erudição.

A VARINHA DE PRÓSPERO

1 L. Gillet, *Shakespeare*, Paris, 1931.

2 John Dryden (1631-1700) foi o grande precursor do classicismo inglês. Demasiado fiel a seus modelos clássicos para apreciar plenamente a "desordem de Shakespeare" e "a fúria de sua imaginação", mesmo assim o considerava como "o pai de nossos poetas dramáticos"; dedicou-lhe uma crítica muito importante e o imitou em suas próprias tragédias.

3 Os seguintes autores falaram da analogia como princípio da dramaturgia shakespeariana: F. Fergusson, *The Idea of a Theatre*; Moulton, *Shakespeare, the Dramatic Artist*; W. Empson, *Some Versions of Pastoral*. Henry James emprega a expressão *the central reflector* e aplica esse conceito a *Hamlet*.

4 De acordo com Langworth-Chambrun, *Shakespeare retrouvé*, Paris, 1947.

5 Montaigne, *Les Essais*, Livro II, Capítulo XII.

6 O *Codice Atlantico*, primeiro volume de uma compilação organizada pelo escultor Pompeo Leoni, contém as notas e os desenhos de Leonardo sobre assuntos científicos. O volume foi legado, em 1637, à Biblioteca Ambrosiana de Milão.

7 William Hazlitt (1778-1830), amigo de Coleridge e de Lamb, publicou em 1817 *The Characters of Shakespeare's Plays*, um dos clássicos da crítica shakespeariana.
Devemos a John Dover Wilson, professor nas universidades de Londres e de Edimburgo, numerosas obras shakespearianas, entre as quais *The Essential Shakespeare*, *Life in Shakespeare's England*, *What Happens in Hamlet*, *The Fortune of Falstaff*. Editor do monumental *The New Shakespeare*, foi também curador, a partir de 1931, da casa natal do poeta em Stratford-on-Avon.

8 Ibid., p. 295. Esse é um trecho do *Codice Atlantico*.

9 Cf. *Le procès de Galilée*, por Giorgio de Santillana, Club du Meilleur Livre, Paris, 1955, no qual aparece a tradução integral da abjuração de Galileu.

10 Cf. J. Paris, *Hamlet ou les personnages du fils*, Ed. du Seuil, Paris, 1957.

11 George Puttenham, *The art of English poesie*, Livro 1, *Of Poets and Poesie*, Londres, 1589.

UM SHAKESPEARE CRUEL E VERDADEIRO

1 The Shakespeare Memorial Theatre Company: *Titus Andronicus*. Direção, cenários e música de Peter Brook, 1957.

BLOCO DE APONTAMENTOS

1 Royal Shakespeare Company: *King Lear*. Direção e cenários de Peter Brook, 1962.

Resumos das peças

RICARDO II

PERSONAGENS *Ricardo II*, rei da Inglaterra; *Bolingbroke, duque de Hereford*, futuro rei da Inglaterra, sob o nome de Henrique IV; *conde de Northumberland*.

O rei inglês Ricardo II baniu seu primo Henry Bolingbroke e confiscou os bens que este herdou em virtude da morte do pai. Aproveitando-se de uma viagem do rei à Irlanda, Bolingbroke invadiu a Inglaterra com uma tropa de rebeldes. Ricardo II retorna, perde a razão, tenta resistir, e finalmente se retira para seu castelo de Flint. O conde de Northumberland, enviado para parlamentar com ele, consegue que o rei aceite se encontrar com Bolingbroke. Richard é destronado, e Bolingbroke faz sua entrada triunfal em Londres, onde é aclamado rei sob o nome de Henrique IV.

RICARDO III

PERSONAGENS *Eduardo IV*, rei da Inglaterra; *Ricardo*, duque de Glócester; *lady Ana*, viúva de Eduardo, príncipe de Gales, mais tarde esposa de Ricardo, o assassino de seu marido; *Henrique*, duque de York e *Richmond*, futuro Henrique VII, rei da Inglaterra.

Eduardo IV está morto. Seu irmão Ricardo, duque de Glócester, é o sétimo na linha de sucessão. Com a morte do rei, Ricardo elimina, um a um, a maior parte daqueles que o separam do trono, para em seguida se fazer proclamar rei com o nome de Ricardo III. Depois de sua coroação, ele consolidará sua posição por meio de novos assassinatos e de sagazes arranjos matrimoniais.

No entanto, um novo pretendente, Henrique Tudor, conde de Richmond, desembarca em solo inglês. Seu exército encontra o de Ricardo em Bosworth. Na noite anterior ao dia da batalha, Ricardo vê surgirem os espectros de suas vítimas, que lhe predizem a derrota. Ricardo III morre em combate e Richmond se torna rei sob o nome de Henrique VII.

HAMLET

PERSONAGENS *Cláudio*, rei da Dinamarca; *Hamlet*, filho do falecido rei e sobrinho de Cláudio; *Polônio*, lorde camarista do reino; *Laertes*, filho de Polônio; *Fortimbrás*, príncipe da Noruega. *Gertrudes*, rainha da Dinamarca e mãe de Hamlet; *Ofélia*, filha de Polônio.

Logo após a morte de seu pai, Hamlet vê sua mãe casar-se com seu tio Cláudio, que ascende ao trono. Junto às muralhas do castelo de Elsenor, ele crê ouvir o espectro do pai acusar Cláudio de tê-lo assassinado e exige vingança.

A fim de desmascarar Cláudio, Hamlet finge estar louco: rejeita Ofélia (por quem na verdade está apaixonado), e faz encenar no castelo uma peça de teatro em que são representados os crimes de seu tio. Cláudio se deixa trair durante a cena do assassinato. Pouco depois, Hamlet tem uma oportunidade de matá-lo, mas não o faz. Por outro lado, tira a vida de Polônio — surpreendido por Hamlet quando o espinonava — e de Laertes, numa luta de esgrima fraudada por Cláudio. A rainha bebe um copo de veneno destinado a Hamlet e morre. Hamlet, por sua vez, mata Cláudio e também morre. O reino da Dinamarca simplesmente cai nas mãos do norueguês Fortimbrás, sem maiores delongas.

TRÓILO E CRESSIDA

PERSONAGENS *Príamo*, rei de Tróia; seus filhos *Heitor*, *Tróilo* e *Páris*; *Calcas*, um sacerdote troiano que escapa para o lado dos gregos; *Pândaro*, tio de Cressida. *Agamenom*, chefe dos exércitos gregos; *Menelau*, irmão de Agamenom; *Aquiles* e *Ájax*, chefes gregos; *Ulisses*, *Nestor*, *Diomedes* e *Pátroclo*, outros chefes gregos; *Tersites*, "grego disforme e ignóbil". *Helena*, mulher de Menelau, raptada pelo troiano Páris; *Andrômaca*, mulher de Heitor; *Cassandra*, filha de Príamo; *Cressida*, filha de Calcas.

A guerra de Tróia parece não ter fim. Os chefes da guerra se perdem em querelas pessoais e discussões estéreis. Na Tróia sitiada, a vida continua.

Tróilo, filho do rei Príamo, ama Cressida, cujo pai, Calcas, se passou para o lado grego. Cressida vive com seu tio Pândaro, que arranja um meio de fazê-la encontrar-se com Tróilo. Calcas, porém, persuade Agamenom a trocar sua filha por um prisioneiro troiano. O grego Diomedes procura Cressida e a traz para o campo grego.

Tróilo aproveita uma trégua para visitar Cressida e a encontra nos braços de Diomedes. Será o "ignóbil Tersites" quem, para coroar seus comentários cínicos, irá tirar as conclusões do drama.

MACBETH

PERSONAGENS *Duncan*, rei da Escócia; *Malcolm* e *Donaldbain*, seus filhos; *Macbeth* e *Banquo*, generais dos exércitos do rei; *Macduff* e *Lennox*, nobres escoceses. *Lady Macbeth*; *três feiticeiras*.

Três feiticeiras predizem a Macbeth que ele se tornará barão de Cawdor e em seguida rei da Escócia, mas que os descendentes de Banquo reinarão em seguida sobre o país. Como, depois de uma vitória, Macbeth se torna efetivamente barão de Cawdor, ele não duvida mais da predição e pensa em matar o rei Duncan. Por outro lado, lady Macbeth atiça ainda mais sua ambição. Macbeth mata Duncan e se faz aclamar rei da Escócia.

O novo rei, que não esqueceu a profecia relativa a Banquo, planeja a morte deste e de seus filhos. Banquo sucumbe aos golpes dos assassinos, mas um dos filhos consegue escapar. Torturado pelo remorso, Macbeth vê o espectro de Banquo durante um banquete. Uma nova visita às feiticeiras tranqüiliza-o por um instante. No entanto, os nobres murmuram e se reagrupam na Inglaterra. Seu exército, sob as ordens de Malcolm e Macduff, atinge Macbeth em sua fortaleza. Lady Macbeth, enlouquecida, se suicida, Macduff mata Macbeth e Malcolm se torna rei da Escócia.

OTELO

PERSONAGENS *Brabâncio*, senador de Veneza, pai de Dêsdemona; *Otelo*, mouro, general a serviço de Veneza; *Cássio*, seu lugar-tenente; *Iago*, alferes de Otelo. *Desdêmona*, filha de Brabâncio e mulher de Otelo; *Emília*, mulher de Iago e criada de Desdêmona.

Desdêmona se apaixona pelo mouro Otelo e se casa com ele em segredo. Otelo é enviado a Chipre, ilha ameaçada pelos turcos. Desdêmona vai até lá juntar-se a ele.

Otelo leva seu ajudante Iago, que de maquinação em maquinação leva o mouro à idéia de que o tenente Cássio pode estar tendo relações culposas com Desdêmona. Otelo julga ter a confirmação disso quando vê Cássio exibir um lenço que pertence a Desdêmona. Convencido de seu infortúnio, ele estrangula a mulher. A criada Emília prova a Otelo a inocência de Desdêmona. Iago é preso. Otelo tenta matá-lo, sem sucesso, e acaba se suicidando.

REI LEAR

PERSONAGENS *Lear*, rei da Bretanha; o *duque da Cornualha*; o *duque de Albany*; o *conde de Kent*; o *conde de Glócester*; *Edgar*, filho de Glócester; *Edmundo*, filho bastardo de Glócester; o *bobo da Corte*. *Goneril*, *Regane* e *Cordélia*, filhas de Lear.

Lear decide dividir seu reino entre as três filhas, Goneril, Regane e Cordélia. Com esse objetivo, pede-lhes que exprimam em palavras o amor que sentem por ele. Goneril e Regane produzem as adulações mais abjetas, enquanto Cordélia responde simplesmente que ama Lear como uma filha deve amar seu pai. Lear recebe a resposta como prova de frieza de sentimento e, furioso, deserda Cordélia, além de banir Kent, que tomou sua defesa.

O rei da França se casa com Cordélia, renegada pelo pai, enquanto Lear doa todos os seus bens a Goneril, Regane e seus maridos, respectivamente os duques de Albany e da Cornualha. Ele conserva, no entanto, o título de rei. Logo, as duas filhas mais velhas se recusam a dar acolhida ao velho pai e à sua escolta de cem cavaleiros. Lear, de coração partido diante dessa ingratidão, vagueia sozinho em meio à tempestade e perde a razão. Ele encontra Edgar, filho de Glócester, que o pai expulsou de casa devido às maquinações de seu outro filho, o bastardo Edmundo. Kent, que retornou disfarçado ao país, ajuda Lear. O velho Glócester faz o mesmo e o duque da Cornualha lhe arranca os olhos para puni-lo pelo auxílio prestado a Lear. Edgar, então, conduz seu pai em direção a Dover, onde Cordélia acaba de desembarcar com as tropas francesas. Kent guia Lear, por seu lado, e o velho se reconcilia com Cordélia, mas ambos são vencidos na batalha que se segue e feitos prisioneiros. Cordélia é enforcada por ordem de Edmundo. Por amor desse mesmo Edmundo, Goneril envenena Regane e depois se suicida quando ele cai em combate contra seu meio irmão Edgar. Este último relata como ocorreu a morte de Glócester e morre convencido de que ela ainda está viva. A exemplo de Glócester, Edgar sucumbiu à dor demasiada e à alegria igualmente grande. Albany se torna senhor do reino.

ANTÔNIO E CLEÓPATRA

PERSONAGENS *Marco Antônio*, *Otávio César* e *Emílio Lépido*, triúnviros; *Sexto Pompeu*, filho do grande Pompeu; *Cleópatra*, rainha do Egito.

Antônio retarda sua volta a Roma, pois ficou no Egito, junto a Cleópatra, até ser chamado em virtude da ameaça de uma guerra civil. Na capital, os triúnviros discutem, depois fazem as pazes entre si e com Sexto Pompeu, que os havia desafiado. Isso não impede Otávio de, em seguida, atacar e derrotar Pompeu. Otávio se desembaraça também de Lépido e lança injúrias a Antônio, que volta para Cleópatra e se prepara para a guerra.

Na batalha de Áccio, a frota de Antônio é vencida depois da fuga das naves egípcias. Otávio avança sobre Alexandria para dar o golpe de graça a Antônio. Derrotado e convencido erradamente de que Cleópatra está morta, Antônio se suicida. Ele é levado para junto de Cleópatra e morre em seus braços. Para evitar a vergonha de ser exibida como cativa na volta triunfal de César, Cleópatra se faz picar por uma cobra.

CORIOLANO

PERSONAGENS *Caio Márcio Coriolano*; *Menênio Agripa*, amigo de Coriolano; *Sicínio*, *Veluto* e *Júnio Bruto*, tribunos da plebe; *Tulo Aufídio*, general dos volscos; *Volúmnia*, mãe de Coriolano; *Virgília*, mulher de Coriolano.

Caio Márcio, general romano, recebe o sobrenome de Coriolano por seus grandes feitos durante o sítio e a tomada de Coríolos, uma cidade volsca. Roma lhe oferece o cargo de cônsul. Sua arrogância, porém, leva os plebeus — além do mais encorajados por seus tribunos — a exigir seu banimento. Para se vingar, Coriolano se junta a seu antigo inimigo Aufídio, assume a chefia do exército volsco e marcha sobre Roma. Seus velhos amigos Comínio e Menênio Agripa vêm parlamentar com o rebelde, suplicando-lhe que poupe a cidade. Coriolano permanece surdo a todos os argumentos, mas acaba por ceder quando sua mãe, Volúmnia, e sua mulher, Vigília, vêm encontrá-lo em sua barraca e lhe demonstram que abominação seria para um romano destruir a própria Roma. Coriolano retorna a Coríolos com uma paz vantajosa, mas sucumbe vítima de uma conspiração tramada por Aufídio, que sente ciúme de sua popularidade.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

PERSONAGENS *Teseu*, duque de Atenas; *Lisandro* e *Demétrio*, apaixonados por Hérmia; *Marmelo*, carpinteiro; *Novelo*, tecelão; *Hipólita*, rainha das amazonas, noiva de Teseu; *Hérmia*, apaixonada por Lisandro; *Helena*, apaixonada por Demétrio. *Oberom* e *Titânia*, rei e rainha das fadas; *Puck*, ou Robim Bom Camarada, duende; *Flor de Ervilha*, *Teia de Aranha*, *Falena* e *Grão de Mostarda*, fadas.

Teseu, duque de Atenas, e Hipólita, rainha das amazonas, celebram suas núpcias. Para festejar o evento, Novelo e outros artesãos atenienses desejam oferecer uma representação teatral: a tragédia de Píramo e Tisbe. Para ensaiar, escolhem uma floresta nas cercanias da cidade. No entanto, eis que a esse lugar chegam também os apaixonados Lisandro e Hérmia, perseguidos por Demétrio, que ama Hérmia, e por Helena, que ama Demétrio. Na floresta, o rei e a rainha das fadas, Oberom e Titânia, têm uma querela doméstica. Para se vingar, Oberom pinga o suco mágico de uma flor nos olhos de Titânia: o feitiço fará que ela se apaixone pela primeira criatura que vir ao despertar. Acontece que essa criatura é Novelo. Puck, servidor de Oberom, havia trocado a cabeça de Novelo pela de um asno, por ocasião de um ensaio da peça que está montando com os amigos.

Enquanto isso, Oberom toma conhecimento da infelicidade de Helena e manda Puck usar o suco mágico sobre Lisandro, que se apaixona imediatamente por ela. Oberom espreme então a flor sobre os olhos de Demétrio, e o feitiço faz efeito instantâneo. Helena, até então desprezada, é agora perseguida por Lisandro e por Demétrio. Hérmia, até então amada pelos dois, vê-se sozinha. Puck agrava deliberadamente a confusão e as querelas resultantes. A certa altura, os quatro jovens dormem. Oberom faz molhar os olhos de Lisandro e, depois, os de Titânia e Novelo. Teseu chega à floresta, encontra os apaixonados adormecidos, autoriza o casamento de Lisandro com Hérmia e o de Demétrio com Helena. Os três pares de noivos celebram suas núpcias juntos, depois assistem à memorável representação de *Píramo e Tisbe*.

NOITE DE REIS, ou O QUE QUISERDES

PERSONAGENS *Orsino*, duque da Ilíria; *Sebastião*, irmão de Viola; *dois capitães de navio*; *Valentino* e *Cúrio*, cavalheiros a serviço do duque; *Malvólio*, intendente de Olívia; *Feste*, bufão de Olívia. *Olívia*, condessa; *Viola*, apaixonada pelo duque.

Sebastião e sua irmã gêmea Viola naufragam nas costas da Ilíria. Sebastião desaparece; Viola, salva por um dos capitães, se disfarça de rapaz para entrar, com o nome de Cesário, ao serviço do duque da Ilíria. O duque, encantado com sua inteligência e seu belo porte, faz de Viola-Cesário seu pajem favorito e confidente de seu amor infeliz, não correspondido pela condessa Olívia. Viola se apaixona pelo duque, mas mesmo assim faz a defesa da causa de seu "patrão" diante da condessa, sob a identidade de Cesário. Olívia se apaixona pelo "pajem" e, no dia seguinte, lhe declara seu amor. Viola foge, Sebastião reaparece, Olívia confunde Sebastião com Cesário, corteja o rapaz e o convence a casar-se com ela. O duque, que permanece no transe de amor por Olívia, ao encontrá-la casada com um homem que ele acredita ser seu pajem, irrita-se com veemência pela suposta traição. Tudo, porém, se esclarece com o reencontro de Viola e Sebastião. O duque percebe que na verdade ama Viola e casa-se com ela poucas horas depois do matrimônio entre Olívia e Sebastião.

COMO GOSTAIS

PERSONAGENS *Um duque*, exilado; *Frederico*, seu irmão e usurpador de seus domínios; *Amiens* e *Jacques*, senhores a serviço do duque banido; *Olivério* e *Orlando*, filhos de sire Rolando des Bois; *Touchstone*, bobo da Corte; *Corino* e *Sílvio*, pastores. *Rosalinda*, filha do duque banido; *Célia*, filha de Frederico; *Febe*, pastora; *Andrey*, jovem camponesa.

O duque, despojado de seus bens por seu irmão Frederico, vive na floresta de Ardenas com seu séquito de cavalheiros, entre os quais Jacques, o misantropo. No entanto, sua filha Rosalinda ainda vive na corte, na companhia de Célia, sua prima. Orlando encontra Rosalinda e se apaixona por ela imediatamente; assim que descobre que seu irmão mais velho Olivério planeja sua morte, ele foge para a floresta. O duque Frederico exila Rosalinda, e Célia a acompanha. Disfarçadas, elas também se refugiam na floresta de Ardenas, em companhia do bufão Touchstone. Orlando revê Rosalinda, mas ela está disfarçada de rapaz; a jovem o convence a fingir que ela é Rosalinda e a lhe fazer a corte. Ela termina por lhe revelar o estratagema, é levada até o pai e se casa com Orlando. Enquanto isso, Célia aceita Olivério (que se arrependeu) como marido. Touchstone se casa com Audrey e Sílvio, com a pastora Febe. O duque Frederico devolve o ducado a seu legítimo titular e parte, seguido de Jacques.

A TEMPESTADE

PERSONAGENS *Alonso*, rei de Nápoles; *Sebastião*, irmão de Alonso; *Próspero*, duque legítimo de Milão; *Antônio*, seu irmão, usurpador do ducado; *Fernando*, filho do rei de Nápoles; *Gonçalo*, um "honesto conselheiro"; *Calibã*, "escravo selvagem e disforme"; *Trínculo*, um bufão; *Estefânio*, um "despenseiro ébrio". *Miranda*, filha de Próspero. *Ariel*, um "gênio aéreo"; *outros gênios* a serviço de Próspero.

Próspero, duque de Milão, negligencia os negócios do Estado em favor do estudo da magia; ele confia o governo a seu irmão Antônio, que o expulsa para o mar com sua filha Miranda. Próspero e Miranda vão ter a uma ilha, onde mora o monstro Calibã, filho da feiticeira Sicorax, que por sua vez aprisionou Ariel. Próspero reduz Calibã à escravidão e liberta Ariel, colocando-o a seu serviço.

Doze anos mais tarde, no instante em que a peça se inicia, Próspero causa, com sua magia, o naufrágio do navio que transporta Alonso, rei de Nápoles, seu irmão Sebastião, seu filho Fernando, o honesto conselheiro Gonçalo e o irmão malvado de Próspero, Antônio. Na ilha, Fernando se separa dos outros e encontra Miranda. Os dois jovens se apaixonam imediatamente. Próspero, responsável pelo acontecido, mesmo assim finge que julga ser Fernando um espião, lança-lhe um feitiço e trata-o como escravo. Enquanto isso, Sebastião e Antônio tentam assassinar o rei Alonso; Calibã encontra Estefânio e Trínculo e convence-os a participar de uma conspiração contra a vida de Próspero. O mago desfaz o feitiço lançado sobre Fernando, oferece-lhe a mão de Miranda e ordena a Ariel que promova um baile de máscaras para o casamento; Próspero, porém, interrompe a festa para frustrar as manobras de Calibã, Estefânio e Trínculo. Ele manda procurar o rei e seu séquito, além de oferecer o perdão a Antônio, seu irmão, contanto que este lhe devolva o ducado. Depois, Própero renuncia à magia, libertando Ariel. Todos se aprestam a retornar à Itália no navio, milagrosamente encontrado sem nenhum dano, junto com a tripulação. Calibã volta a ser o único habitante da ilha.